



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

**De la oralidad hacia la escritura: confluencia y
conflicto en la literatura peruana andina**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura Peruana
y Latinoamericana

AUTOR

Manuel Eleodoro LARRÚ SALAZAR

ASESOR

Mauro MAMANI MACEDO

Lima, Perú

2017



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Larrú, M. (2017). *De la oralidad hacia la escritura: confluencia y conflicto en la literatura peruana andina*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

219



UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

212

A los veintinueve días del mes de mayo de dos mil diecisiete, siendo las 12.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dr. Marco Martos Carrera (Presidente), Dr. Mauro Mamani Macedo (Asesor), Dr. Gonzalo Espino Relucé (Informante), Gissela Gonzales Fernández (Informante) y Dr. Antonio Gonzales Montes (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada *De la oralidad hacia la escritura: Confluencia y conflicto en la literatura peruana andina*, presentada por el señor Manuel Eleodoro Larrú Salazar Bachiller en Literatura para optar el Grado de Magister en Literatura Peruana y Latinoamericana.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Art. 61 del Reglamento General de Estudios de Posgrado, aprobado por R.R. N° 00301-R-09 del 22 de enero de 2009.

Excelente (20)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en **Literatura Peruana y Latinoamericana** al bachiller **Manuel Eleodoro Larrú Salazar**.

El acto académico de sustentación concluyó a las

horas.

M. C.
Dr. Marco Martos Carrera
Presidente
Profesor Principal T.C.

M. M. M.
Dr. Mauro Mamani Macedo
Asesor
Profesor Asociado T. C.

G. G. F.
Mg. Guissela Gonzales Fernández
Informante
Profesora Asociada T.C.

G. E. R.
Dr. Gonzalo Espino Relucé
Informante
Profesor Principal T.C.

A. G. M.
Dr. Antonio González Montes
Miembro
Profesor Principal T.C.

Letras mayúsculas del Perú y América

Índice

Introducción	7
CAPÍTULO I	18
Testimonio: oralidad y escritura	18
1.1. Estado de la cuestión	18
1.2 El testimonio quechua	22
1.3 Presupuestos teóricos	24
CAPÍTULO II	43
Oralidad y escritura: testimonio y novela	43
2.1. La voz en la narrativa de Ciro Alegría	44
2.2. La voz entre las escrituras.....	59
CAPÍTULO III	70
La fauna simbólica en la cultura andina	70
3.1. Antecedentes del estudio de la fauna en la cultura andina	72
3.2. Categorías andinas para estudiar la fauna simbólica andina	80
3.3. Clasificación de la fauna andina en el testimonio de Gregorio	82
3.3.1. Fauna utilitaria	82
3.3.2. La fauna ligada al poder y la riqueza	92
3.4. Los animales del aire, de la tierra y del subsuelo en la obra literaria de J.M. Arguedas.....	98
3.4.1. Animales del aire (<i>hanan pacha</i>)	101

3.4.2. Animales de la tierra (<i>kay pacha</i>)	107
3.4.3. Animales del subsuelo (<i>uku pacha</i>)	115
3.4.4. La complementariedad de los opuestos	119
CAPÍTULO IV	123
Desplazamiento de las visiones en la obra de José María Arguedas	123
4.1. De una visión indigenista a una visión andina en José María Arguedas....	126
4.1.1. Optimizando categorías: de “suficiente proximidad” (lejanía/ cercanía) a <i>Representación</i> (“Hablar por/ hablar sobre”)	127
4.1.2. El tránsito liminal: de autor indigenista a sujeto indígena	131
4.1.3. Incorporación al mundo andino y a una cosmovisión indígena	139
4.2. Carnaval Tambobambino	144
4.2.1. Noticia del carnaval	146
4.2.2. Carnaval de Tambobamba	146
4.2.3. Plano de las acciones	147
4.2.4. Yawar Mayu	149
4.2.5. Endoculturación	151
4.3. La poesía quechua de José María Arguedas.	152
4.3.1. El Proyecto	154
4.3.2. El lenguaje poético.....	156
4.3.3. Pachacuti y Tinkuy.....	159
CAPÍTULO V	163
Eleodoro Vargas Vicuña y la visión mítica andina	163
5.1. Generación del 50	163
5.2. Balance de la crítica	167
5.3. Vinculaciones del <i>narrador</i> con el <i>yo lírico</i> en la obra de Vargas Vicuña ...	169

5.4. Oralidad y pensamiento mítico andino	178
5.5. Memoria e hilo narrativo	182
CAPÍTULO VI	190
La traductibilidad intercultural	190
6.1. Los problemas de traducción	190
6.2. Cosmovisión y traductibilidad	200
Conclusiones	209
Bibliografía	212

*A mis padres
que me enseñaron
a transmitir la memoria*

Introducción

La historia cultural de la voz y la letra en el Perú da cuenta de la tensión entre dos matrices de expresión: la nativa y la occidental. La voz fue una forma expresiva mayoritaria en el contexto andino, porque era el medio más frecuente de comunicación, aunque sabemos que la voz convive con otros sistemas de comunicación como los tejidos, los colores y las representaciones iconográficas. Mientras que la letra aparece ensangrentada y vinculada al poder y al despojo porque con ella surgen las masacres. Primero, cuando los españoles —mediante la escritura alfabética— imposibilitaron la comunicación presentando un código ajeno y complejo; hecho que luego fue tomado como pretexto para desatar toda una historia de masacres y despojos que sufrirá la comunidad andina en su proceso histórico. Este instrumento de poder fue utilizado primero por los españoles; luego por los gamonales, los hacendados y todos aquellos que vieron en “la letra” el medio más eficaz para hacerse del poder, pero pronto la letra fue asimilada por el mundo andino generando procesos complejos de representación.

En ese sentido, la letra fue utilizada de distintas maneras como: combatir a quienes la trajeron y a aquellos que fueron asumiendo la posta conforme los peninsulares se replegaban; como una memoria alterna a la memoria oral, o simplemente para escribir sobre el mundo andino. De esta forma se cruzan sistemas de representación que dan como resultado productos estéticos

transculturales, heterogéneos tal como se puede apreciar en la tradición oral; pero también en la poesía, en el cuento y en la novela indigenista.

La literatura peruana se caracteriza por su carácter polisistémico, ya que en su territorio conviven en tensión diversos sistemas. Antonio Cornejo Polar reconoció tres sistemas: las literaturas en lenguas cultas, la literatura popular y la literatura nativas, a ello se debe agregar las diversas matizaciones como resultado de la interculturalidad. Estos contactos lingüísticos, culturales y sociales tienen sus efectos en la producción literaria en sus diversos géneros, ya que no se muestran en estado puro, sino que se van modulando como resultado de estas intensas interacciones. Precisamente, el objetivo general de esta investigación es evidenciar las *confluencias y conflictos* entre a voz y la letra en las representaciones discursivas y para ello se prioriza la literatura producida en los andes peruanos.

Para alcanzar este objetivo se ha tomado un corpus multigenérico, así se considera al testimonio, la novela, el relato, la poesía y huayno. Al interior de ellos se observa el impacto de la cosmovisión andina, las formas en que se representan, los imaginarios y los usos y las costumbres que se desprenden de la vida cotidiana, los mismos que son elevados a un nivel estético a través de la simbolización literaria.

En esta investigación se utilizó una metodología descriptiva del texto, privilegiando la cita textual y su análisis. Hemos tomado como base teórica la Pragmática textual y las categorías literarias, pero también incorpora las reflexiones de raigambre etnohistórica; por ello nuestra tesis tiene un carácter interdisciplinario y transdisciplinario. Considerando que nuestro objetivo fue poner de relieve los mecanismos de articulación textual que posee el discurso

testimonial; también se ha considerado confrontar con otros textos andinos para demostrar cuál es el eje organizador de la literatura con referente andino.

Esta es una investigación teórica de tipo descriptivo porque consideramos importante considerar el contexto y espacio donde se establece el objeto de estudio. Por ejemplo, cuando estudiamos los animales andinos, procuramos observar a qué elementos aparecen vinculados (fenómeno natural, divinidad, día/noche, sentido utilitario) dentro del testimonio quechua. Para poner de relieve toda la significación y carga semántica que estos poseen nos resulta muy útil optar por una propuesta metodológica interdisciplinaria para interpretar mejor nuestros hallazgos. Además, hemos considerado en el análisis incidir en el diálogo intertextual a fin de confrontar la percepción y función que cumplen, por ejemplo, los animales en un testimonio.

Considerando este corpus y los contextos de producción textual planteamos nuestra hipótesis: *En la producción de la literatura andina se observa la tensión entre la oralidad y la escritura, (voz y letra) en la forma de confluencia y conflicto. Esta tensión se ve vinculada con la compleja forma de representación de la cosmovisión andina; así se muestra una visión andina de lo andino y una visión andina de lo moderno, todo ello desarrollado dentro de los procesos de traducción intercultural.*

Para la demostración hemos organizado nuestra argumentación en seis capítulos. El primero, “Testimonio: oralidad y escritura”, abordamos la problemática de la oralidad en confluencia y conflicto con la letra. Por lo tanto, asumiremos la noción de la letra como el lugar donde impera semióticamente la escritura. En su conjunto este texto pone de relieve el problema que genera el entrecruzamiento de dos sistemas culturales. Por otro lado, vinculamos en esta

investigación la temática del testimonio, que involucra la presencia de un interlocutor (gestor) y un testimoniante (testor) dentro de un mismo espacio social. Ello supone la posibilidad de construcción de un diálogo entre dos cosmovisiones, pero desde posiciones diferentes por la distancia que existe entre ambos: intelectual/activista, extranjero/indígena, oralidad/escritura.

Este dialogismo, al que hemos aludido, está representado en el discurso de Gregorio Condori Mamani y lo reconocemos en la imposición de la autobiografía por parte de los antropólogos gestores de este testimonio. Proponemos, en este estudio, que Gregorio Condori Mamani es un sujeto liminal que interpreta la realidad desde un sistema cognitivo indígena. Como sujeto liminal se asocia con el wakcha migrante, no solo entre espacios culturales distintos (el campo y la ciudad del Cusco) sino con un locus problemático, que tiene que ver con un allá, el de su memoria, y un acá, el de su presente de varias marginaciones.

“Oralidad y escritura: testimonio y novela”, es el segundo capítulo, allí estudiamos la voz en la narrativa de Ciro Alegría y la voz entre las escrituras. Primero analizamos la funcionalidad de los relatos de tradición oral que narran los personajes populares en sus novelas. Se considera que la intercalación de estos textos, más allá de generar el suspenso (como propone Tomás Escajadillo), o poner en evidencia la intensa verosimilitud del universo representado —al ser un tipo de cuentística típica del referente que Alegría representa literariamente (como señala Antonio Cornejo Polar)— tienen como funcionalidad la construcción de un sujeto heterogéneo y popular distinto al narrador monológico y grafocentrista. En tal sentido, se propone que la incorporación de relatos de raíz oral en sus novelas establece vasos

comunicantes entre la narrativa indigenista de Ciro Alegría y el género testimonial.

En este capítulo, también, nos planteamos interrogantes como: ¿Es posible establecer niveles de ficcionalización de la oralidad cuando se busca recrear la voz en la escritura narrativa?, ¿es posible distinguir modos de representación cuando el autor, a partir de los mecanismos de gestión de la palabra oral, propios del testimonio, busca representar al “otro” de un sistema cultural que utiliza como tecnología comunicativa formas discursivas distintas de la escritura? No nos proponemos responder a estas interrogantes, sino plantear la posibilidad de su estudio, en tanto que consideramos que no es lo mismo el modo de representación de la oralidad que podemos hallar, por ejemplo, en las narrativas de José María Arguedas, Oscar Colchado, Ciro Alegría o Mario Vargas Llosa.

En este sentido, sostenemos que en situaciones de oralidad recreadas por Alegría y Vargas Llosa se ficcionalizan de modo distinto y con diferente finalidad. En el caso de Ciro Alegría proponemos que la oralidad ficcionalizada, además de pertenecer a una oralidad primaria, construye un sujeto heterogéneo distinto del narrador monológico que nos revela una episteme otra. Mientras que en *El hablador* la oralidad es producto del genio creador del escritor que sabe emularla con destreza. Si bien es posible encontrar la recreación de una oralidad primaria, esta oralidad pertenece a la de una cultura letrada y no la de una cultura oral.

El tercer capítulo, “La fauna simbólica en la cultura andina”, consideramos que la relación que el hombre andino posee con la naturaleza y los animales va más allá del vínculo doméstico y utilitario. La investigación desarrollada

demuestra que la fauna andina (animales y naturaleza) presente en el testimonio quechua, especialmente en la *Autobiografía de Gregorio Condori Mamani*, además de ser otro integrante más del ambiente cotidiano del runa andino, presenta una dimensión simbólica y estructural. Por eso el hombre del ande se refiere a la fauna haciendo alusión a los lugares donde habita, de qué se alimentan y cuál es la utilidad que poseen para su vida práctica. De acuerdo a sus atributos los clasificamos por: a) su hábitat en el que viven (la quebrada, la vega, el cerro, la pampa); b) su morfología o aspecto externo, elemento fundamental para su identificación, siendo la forma, el colorido, los ruidos y cantos que emiten, etc.; c) su comportamiento y hábitos, como por ejemplo la hora en que salen (si son animales diurnos o nocturnos), la época del año en que llegan, etc.

Además de esta primera clasificación existe otra que es cosmológica, que ésta ligada a las divinidades andinas y a los Apus; de ahí que algunos sean valorados de acuerdo al vínculo que posean con ellos. Por ejemplo, a la divinidad ancestral Huallallo Carhuincho se le asocia con el Amaru (serpiente de dos cabezas) y al pájaro. También hay animales bendecidos como el puma (llama), el cóndor y el halcón (yanacu, vicuña); animales maldecidos como el zorro, zorrino. Otros asociados al mundo de arriba y otros al mundo de abajo.

En esta investigación, además de presentar el sentido utilitario de la fauna andina, demostramos que la relación animal/divinidad (cuyo significado cognitivo, simbólico y mítico responde a una cosmovisión quechua) sigue vigente. Por eso, además del testimonio mencionado, hemos propuesto vínculos con otros textos de raigambre oral, tales como el *Manuscrito de Huarochirí*; los libros testimoniales: *El violín de Isua*, *Hijas de Kavillaca* y *Noqanchik runakuna*

(*Nosotros los humanos*) y con algunos relatos de tradición oral.

En este mismo capítulo examinamos el rol que juegan los animales dentro del universo narrativo en la obra de José María Arguedas. ¿Por qué el autor inserta continuamente diversos seres de la naturaleza que concentran una densa carga semántica? Su incorporación no es anodina, antes bien, posee una significación y expresa un determinado modo de ver y entender la realidad, el mismo que obedece a los dos sistemas de la cosmovisión andina: al dual, opuesto (*hanan-urin*) y complementario (*ichoq/allauca*); y, al tripartito (*hanan pacha/uku pacha/kay pacha*). Para el efecto, apelaremos a la noción de “cronotopo histórico andino” ya que esta categoría teórica, desarrollada por Federico Navarrete, nos permitirá establecer cómo Arguedas va configurando los espacios simbólicos y sociales en su obra.

El interés cultural y literario de José María Arguedas presenta múltiples dinámicas, por ello en el capítulo: “Tránsito literario y cultural de José María Arguedas”, estudiamos estos tránsitos en sus valoraciones musicales andinas y en su poesía. Sostenemos que cualquier revisión de los estudios sobre indigenismo y la obra de José María Arguedas resultarían incompletas si no se tomaran en cuenta los invaluable aportes de Tomás Escajadillo. Para los fines de esta investigación solo mencionaremos dos: la minuciosa y sistemática descripción de la evolución del *indigenismo ortodoxo*, y la perspectiva analítica de “mayor/ menor proximidad” para representar dicha evolución.

Si bien partimos de la noción de “suficiente proximidad” (lejanía/ cercanía), este concepto será reformulado y optimizado por el término *representación* (en su doble acepción “Hablar por/ hablar sobre”) que nos parece más apropiado para abordar la perspectiva del sujeto enunciator en la obra de

José María Arguedas. Nuestra hipótesis afirma que el autor implícito en la obra de Arguedas transita por un proceso de cambio a nivel *representacional* y por tanto ideológico. Lo que observamos es que el punto de vista del narrador/ yo poético, construido en su producción textual, pasa por un desplazamiento desde un narrador indigenista (más relacionado a un punto de vista occidental que se solidariza con un otro indio) a un pensamiento andino (un narrador / yo poético andino que habla de su cultura ya no solo como denuncia, sino en toda su complejidad). Este cambio de perspectiva tiene como estadio liminal¹ a *Los ríos profundos* y llega a su máxima expresión, a nivel poético, con *Katatay* y, a nivel narrativo, con su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Aunque muchos críticos peruanos y peruanistas como Alberto Escobar (1972), Antonio Cornejo Polar (1973), Martin Lienhard (1981), William Rowe (1979), Roland Forgues (1989), por citar solo algunos estudiosos de la obra arguediana, habían subrayado el intenso lirismo que aflora en la narrativa de nuestro gran escritor, cuya filiación parece obedecer antes que a una voluntad estilística, a la percepción de un mundo repleto de vitalidad aun en sus componentes mínimos, percepción que tiene como núcleo liminar un modo de asumir la realidad desde claves culturales quechuas, visible por ejemplo en la noción de *kausay*, lo viviente, aquello que alienta y unimisma al sujeto que percibe con todo lo percibido, es en *Katatay (Temblar)*, el breve pero extraordinario poemario de Arguedas, donde esa fuerza lírica y esa articulación coparticipatoria se muestra con claridad indudable. Este nexo entre lenguaje y realidad fue puesto de relieve por el propio escritor

¹ Coincidimos con José A. Portugal, autor de un amplio estudio sobre la obra narrativa Arguedas, que también emplea el concepto de liminalidad para estudiar *Los ríos profundos*. Sin embargo, nosotros consideramos que la obra creativa de José María Arguedas puede ser enfocada desde esta óptica.

andahuaylino en diversos trabajos y testimonios. En su “Introducción” al poema Tupac Amaru kamaq Taytanchisman (“A nuestro padre creador Túpac Amaru”).

Ese amor y odio que el agente poético de *Katatay* desencadena haciendo uso de la palabra quechua que al igual que la naturaleza abriga, consuela, ilumina, están concentrados en un proyecto necesario: “romper el cerco opresor” que durante siglos había separado a las dos comunidades lingüísticas, cerco injusto que no sólo se traduce en marginación socio-económica, sino en el secular conflicto entre oralidad y escritura.

En este sentido, nos acercamos a los mecanismos de ruptura y superación de tal cerco, que fluye del discurso emitido por la intensa voz del yo-poético, y cuya propuesta central implica en el poemario una relación más igualitaria, capaz de fundar una nueva realidad entre los dos grandes conformantes del espacio social peruano: los usuarios de las tradiciones vernáculas y los recipientarios de las hispano-criollas. No obstante estar escritos originariamente en quechua, lo que supondría una acción comunicativa hacia lectores de este idioma, Arguedas traduce la mayoría de ellos (Jesús Ruiz Durand concluyó la traducción de “Ima Guayasamín” —“Qué Guayasamín”— y Leo Casas tradujo el último poema de homenaje a Cuba: “Cubapaq”), dirigiéndose entonces nuestro escritor a dos receptores, por mucho que el “yo” poético asuma un carácter representacional de lo quechua, con voz colectiva inicialmente: “Estoy gritando. Soy tu pueblo, tú hiciste de nuevo mi alma; mis lágrimas las hiciste de nuevo; mi herida ordenaste que no se cerrara, que doliera cada vez más”. (“A nuestro padre Creador...”), o por ejemplo en “Oda al Jet”, individualmente: “Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo: no os encuentro, ya no sois, he llegado al estadio que vuestros sacerdotes, y los antiguos, llamaron el Mundo de Arriba. /En este mundo estoy, sentado, más

cómodamente que en ningún sitio, sobre un lomo de fuego, /hierro encendido, blanquísimo, hecho por la mano del hombre, pez de viento” (Arguedas, op. cit., 37). El receptor es dual, nuestro autor se dirige a una vasta comunidad nacional.

“Eleodoro Vargas Vicuña y la visión mítica andina” es el capítulo dedicado a este importante autor poco atendido por la crítica. Así, observamos que la cosmovisión en la cual está inmerso se revela en su texto, porque muestra en sus relatos visiones míticas. Muchos críticos han reconocido la destreza técnica y estilística en los relatos de Eleodoro Vargas Vicuña, como la oralidad de sus personajes, la fragmentación narrativa y las voces polifónicas que van describiendo la trama. Incluso se ha propuesto que el Indigenismo de Vargas Vicuña renovó el universo narrativo indigenista, pero son escasos los asedios que se han realizado en torno a los vínculos de su cuentística con su producción poética. Nuestra investigación establece qué tipo de narrador es el que gobierna su obra. También evidenciamos cómo sus personajes se manifiestan a través de un lenguaje particular para revelarnos una visión de la realidad que se vincula fuertemente con la de su obra poética, conjunto discursivo transculturado, mestizo, pero cuyas raíces atienden a su referente primero: lo mítico andino.

El capítulo final es “La traductibilidad intercultural”. En él se plantea los complejos problemas de la traducción cultural e intercultural. Por eso, consideramos que toda recopilación que pasa a la escritura se enfrenta a la problemática propia de la oralidad debido a que no se actualiza de la misma manera, a su naturaleza cambiante, etc. Además de la problemática propia de la oralidad se agrega otra, que atañe a la traducción y la traductibilidad cultural, circunstancia que se pone en evidencia en los textos quechuas. Cuando los traductores manipulan ideológicamente un relato, alteran no solo el sistema de la

lengua original sino también el de sus valores, y terminan reprimiendo el texto quechua en sus formas directas de representación velando una cosmovisión que dificultosamente rescatan.

Con la exposición y argumentación de estos seis capítulos hemos procurado responder a nuestra hipótesis, donde planteamos que en las representaciones literarias se evidencia la tensión entre la voz y la letra, que son pulsadas por la presencia de la cosmovisión que representan y de la cual provienen los autores. Esta tensión por representar mundos complejos, transculturales y heterogéneos provoca tránsitos en los escritores, tal como se observa en el caso de José María Arguedas que progresivamente nos presenta las densas entrañas del mundo andino. Pero también, el caso de las compilaciones, implican pasar de un sistema de representación a otro. En este tránsito es necesario y urgente el estudio de la traducción intercultural con la finalidad de evidenciar las pérdidas en los traslados, pero también la necesidad de conectarse con otros destinatarios que tienen un código cultural diferente. Como resultado de esta investigación proponemos doce conclusiones que sintetizan la riqueza y complejidad de nuestra literatura.

Esta tesis es el producto de una amplia reflexión sobre la palabra creadora y las diversas sendas de su tránsito. Pero no hubiera encontrado su culminación sin el apoyo invaluable de mi asesor, el Dr. Mauro Mamani Macedo. A él, *wauqe* entrañable, mi agradecimiento permanente. Asimismo, mi mayor reconocimiento a la Mg. Sara Viera Mendoza, con quien acumulé muchas jornadas de intercambio, indagación bibliográfica, así como reciprocidad en las dudas y en los hallazgos. Y, desde luego, a mi *oqlllo* primero, familiar, cuyo calor y aliento dan sentido a mi andar.

CAPÍTULO I

Testimonio: oralidad y escritura

En este capítulo estudiamos el testimonio quechua. Tomamos como modelo la *Autobiografía de Gregorio Condori Mamani*, realizada por Ricardo Valderrama y Carmen Escalante, no obstante apelaremos también a otros textos de extirpe andina como *Kay pacha*, de Gow y Bernabé Condori; *Nosotros los humanos: testimonios de los quechuas del siglo XX*, Ñuqanchis runakuna (*Nosotros los humanos*) de los primeros antes señalados y *El violín de Isua*, testimonio quechua de Máximo Damián Huamaní, que fue gestionado por José Gushikén.

Apelamos a estos textos porque se trata de la huella de una voz, para parafrasear a Martín Lienhard, no escuchada en la literatura canónica, a la que en cierto modo interpela y subvierte, puesto que pone en evidencia la presencia de un modo diferente de representar las relaciones del hombre con el mundo; pero además por su naturaleza híbrida, compleja, donde la escritura constituye el recurso para que una vocalidad se manifieste, voz que al par que individual se caracteriza por su naturaleza colectiva.

1.1. Estado de la cuestión

Los estudios sobre este testimonio quechua se han enfocado en diversos aspectos: el lingüístico y el mítico. En el lingüístico Rosalind Howard-Malverde (1997) fue quien puso sobre el tapete los problemas de traducción de este texto,

ya que al ser voces mediadas por los antropólogos y al no intervenir ni Gregorio ni Asunta en su traducción de manera directa queda la interrogante sobre el papel que cumplieron los gestores como traductores interculturales. El traducir al otro implica una apropiación de la palabra hablada.² Zevallos Aguilar (1998), por su parte, subraya los aciertos y desaciertos de este texto cuando se tradujo al inglés. La labor de Paul Gelles y Gabriela Martínez en *Andean Lives*, publicado en 1996, fue la de proporcionar una visión integral del texto por eso recurrieron a glosar los términos y a buscar el equivalente de las palabras en quechua con el inglés para poder acercar al lector a la visión de Gregorio y Asunta. Una crítica que hace Zevallos es que en esta traducción los autores dejaron un tanto de lado el balance de las lecturas académicas que ha recibido este testimonio.

Díaz Caballero (1996) enfocó su análisis en los procesos de construcción textual del discurso. En su propuesta este testimonio posee dos instancia narrativas: el relato mítico y el relato autobiográfico, bien interrelacionados; no obstante es posible percibir un contrapunto entre ambos. Esta propuesta de Caballero nos permite encontrar esas dos conciencias: la mítica y la histórica que predomina en este testimonio.

En el aspecto mítico tenemos dos aproximaciones: una hecha por María Augusta Vintimilla (2013) en “De santos y huacas: notas sobre transculturación religiosa en un episodio de la *Autobiografía de Gregorio Condori Mamani*”. Desde su mirador, los relatos de Gregorio son el testimonio de una existencia que transcurre entre los márgenes de una modernidad racista y excluyente, y la

² Sobre el rol del investigador en el proceso de traducción del testimonio puede revisarse el artículo de Manuel Larrú (2014) “Voz y letra en conflicto. Algunos problemas de traductibilidad intercultural”; la tesis de Eduardo Huaytán Martínez *El Testimonio oral sur-andino* (2009), el capítulo II de la tesis de Sara Viera Mendoza *Imaginario andino y representación femenina en el testimonio Hijas de Kavillaca* (2009) y el capítulo III de la tesis de Tania Pariona *El Sujeto andino de poder en el testimonio de la partera Marcelina Núñez* (2011).

persistencia de una memoria que continúa activa y contribuye a dar sentido a la vida de grupos humanos en los países andinos. En su perspectiva, en este testimonio se produce una reinterpretación simbólica de sus vínculos con la tierra, con la comunidad y con el espacio nacional. En su lectura, al ser un relato de frontera, el testimonio de Gregorio re-articula los discursos que provienen de su experiencia en la ciudad moderna con los que fluyen desde las tradiciones culturales andinas, una de cuyas expresiones es la hibridación del cristianismo y la religiosidad indígena como forma de reinvención de las identidades comunitarias.

Su propuesta de análisis emplea dos conceptos teóricos: “hibridación” y “transculturación”, que la autora utiliza indistintamente sin hacer un deslinde teórico ni exponer cual será la finalidad de su aplicación. Una de las falencias que encontramos en este ensayo es que la autora en una nota a pie explica que la autobiografía de Condori Mamani “es originalmente un relato oral narrado en quechua” (2013: 66). Consideramos que definir este testimonio como relato limita el análisis porque lo estaría catalogando como “creación de un narrador”, cuando en el fondo es un testimonio de vida, que encierra una forma de vivir, de pensar y de interpretar la realidad desde un sistema cultural diferente al occidental.

Otro acercamiento es el de Emilio del Valle Escalante (2009), quien centra su estudio en las historias míticas de Gregorio Condori. En su propuesta este testimonio es parte de un esfuerzo político por construir una epistemología andina que reafirma la historia quechua, la tradición y la experiencia cultural en el Perú. Una de sus categorías de análisis es el concepto de mito, que define en estos términos: “son historias no verificables y típicamente fantásticas” (2009: 4).

Para Del Valle los relatos míticos que Gregorio narra son “historias ficticias” que tienen por función poner de relieve la importancia política que la tierra y el *ayni* (modalidad de la reciprocidad andina) poseen para él y, al mismo tiempo, evidenciar que su identidad cultural está basada en un fundamento espiritual y material sustentada en su relación con la Madre Tierra (*Pachamama*) y el espíritu de cooperación visible en el *ayni*.

En esta investigación nos interesa poner de relieve las claves culturales con que Gregorio interpreta la realidad. Más que producto de una “transculturación”, como lo propone Vintimilla, estamos frente a una escritura límite, fronteriza con la oralidad, a la que pertenece originalmente. Pero nos interesa centrarnos en el discurso de Gregorio y para hacerlo asumiremos algunos presupuestos de base:

- a) Se trata de una visión indígena moderna y popular acerca de los runas; de los mestizos blancos, de la tecnología de occidente, leídas desde una perspectiva quechua.
- b) El texto está organizado en una secuencia cronológica, capítulos, al interior de los cuales existen temas centrales. Esta secuencia, aunque en su origen corresponda a la memoria del informante, asociada a las preguntas o cuestionario de los gestores, se debe a la edición que realizaron Carmen Escalante y Ricardo Valderrama.
- c) El texto es un relato organizado por datos, informaciones e indicios, que responden a un imaginario de tipo colectivo, transmitidos por Gregorio como su representante.

1.2 El testimonio quechua

El testimonio que comienza a producirse en nuestro país desde la década de los 60's, se emparenta con textos testimoniales latinoamericanos; así, por ejemplo, nos encontramos con la presencia de un informante o testor no letrado en un espacio que sí lo es, el del texto como huella de oralidades; se habla desde un yo en primera persona, pero que a su vez representa a una voz colectiva, voz que es de "urgencia y denuncia" en tanto que pone en evidencia la situación problemática del sujeto andino, y que sólo ha podido llegar a su configuración textual debido a la mediación de un gestor/editor que pertenece al circuito de la escritura. (Cf. Achúgar 1992, Hugo 1992 y Beverley, John 1987).

El testimonio andino además de las múltiples controversias a causa de las dicotomías oralidad/escritura, ficción/realidad, el tema de la autoría, el nivel de representación, entre otras; está atravesado por el discurso mítico. Este es uno de los elementos que hacen alejarse al testimonio andino del testimonio latinoamericano. Un autor que presenta un panorama más general sobre la trayectoria del testimonio andino en el Perú es Jacobo Alva Mendo en su artículo "El testimonio oral en los andes centrales. Travesía y rumor" (2003). En este artículo realiza un balance de las producciones testimoniales en nuestro país durante el siglo XX subrayando su referente antropológico y proponiendo dos modos de entender el testimonio, ya que:

como *recurso narrativo* se construye un «discurso coherente» entre un investigador que desea dar voz al otro y quien es testigo de un evento y están narrando una «historia otra» distinta a la oficial. Como *recurso metodológico* ayuda al investigador a validar observaciones, intuiciones y conclusiones de lo que se piensa respecto a los informantes y el tipo de cultura que producen. (Viera Mendoza 2014: 95-96).

El testimoniante, es decir el sujeto que emite el discurso, no habla desde un lugar geográfico, sino desde un lugar de enunciación andino que se suspende por fuera de los enunciados. El sentido y función del relato testimonial presenta

rasgos diferenciados, sobre todo cuando miramos sus condiciones objetivas de producción y el circuito cultural de su inserción. Además, en cuanto a los niveles de representación, conocemos que detrás de cada voz testimonial hay una situación única. En ese sentido el testimonio se ofrece como documento que ilumina un área usualmente relegada de la sociedad, porque pone al descubierto contradicciones éticas o convencionalismos que no son cuestionados desde el discurso literario tradicional.

El testimonio aparece como historia alternativa que posibilita a los sujetos silenciados o excluidos de la “Historia Oficial” acceder al espacio letrado. Añadiremos también que este tipo de discurso presenta rasgos característicos que tienen que ver con el efecto de oralidad/verdad y de la autenticidad, probablemente porque con ello señala que su desarrollo se produjo en países del llamado Tercer Mundo, dentro de minorías nacionales o subculturas de la metrópoli. La estrategia del narrador testimonial, explica también John Beverley (1992), tiene que ver con una manera diferente de articular una identidad personal, que pasa a ser un intelectual orgánico en términos de Gramsci.

Jesús Díaz Caballero (1996) enfatizó en las instancias narrativas que caracterizan este testimonio: el relato mítico y el autobiográfico; asimismo destacó los dos tipos de narradores: el etnólogo (relato mítico) y el testigo (relato autobiográfico). Entre ambos hay un contrapunto dentro de todo el testimonio. La interpretación que realiza Gregorio sobre su propia vida (relato autobiográfico) a la luz de diversos mitos andinos y creencias cristianas (relato mítico) ponen de relieve un conjunto de oposiciones básicas que articulan este discurso.

El testimonio de Gregorio Condori adquiere sentido gracias a que él asume la posición de etnólogo (testimonialista) y explica su historia personal

valiéndose del relato mítico. Mientras que cuando funge de testimoniante verifica en carne propia el sometimiento de sus valores culturales por las instituciones de la modernidad occidental, como el ejército y la cárcel.

El testimonio andino presenta las mismas controversias que el testimonio latinoamericano como las dicotomías oralidad/escritura, ficción/realidad, el tema de la autoría y el nivel de representación que el letrado otorga a su discurso. Coincidimos con la propuesta de Sara Viera (2014) al señalar que el testimonio andino posee otras situaciones como las posiciones que ocupa la voz narrativa desde su lugar de enunciación, el discurso mítico que forma parte de la cosmovisión de la cultura andina y el *willakuy*, que forma parte de la vida del poblador andino. Estos son algunos de los elementos que lo hacen alejarse de la tradición testimonial latinoamericana.

1.3 Presupuestos teóricos

Antes de desarrollar nuestra propuesta es necesario exponer las premisas teóricas que regirán este estudio. La primera, acaso la más importante, se refiere a la percepción del otro, asumido como integrante de la esfera propia o como extraño y distinto. Nos referimos a la noción de *yanantin*. Literalmente se puede traducir como “con su compañero”, pero más exactamente alude a la presencia de dos cosas hermanadas. (Yana es negro en el quechua actual, pero hay otros términos diferenciales tales como *yanakuna*, *yanapakuq*, *yanamasiq*, en los que la raíz /yana/ varía en su significación pasando del inicial en nuestro ejemplo “Aquél de jerarquía social menor” por “el ayudante” hasta, en el tercer término, él/la “compañero(a)” con quien uno pasa la vida. En todas estas declinaciones de *yana* la noción de “otredad” alude a la distinción complementaria respecto de

su ego. Se trata, de un concepto relacionante entre las dos unidades cosmológicas de universo andino: Hanan (arriba) y urin (abajo).

Algunos sitúan su origen (Tristan Platt y Rostworowsky) en el cuerpo humano, que a partir del ombligo, en un corte horizontal se divide en dos zonas (alto y bajo), que se requieren mutuamente para poder existir y funcionar. La ausencia de una de las partes supone el caos o la muerte. Un corte vertical divide el cuerpo en *ichoq* (izquierda) y *allauca* (derecha). Es decir en zonas pares y simétricas cuya complementación configura la totalidad. Por supuesto este es discutible y es, apenas, una hipótesis de lectura. En todo caso, y cualquiera fuere su origen: individual, topográfico, social, etc., en los restos andinos de factura prehispánica (iconografía, arquitectura, tejidos, mitología, etc.) es posible rastrear la dualidad y la cuadripartición, de modo tal que se constituye en un “saber” cultural que organiza la realidad empírica y que es aceptado, valorado y transmitido en el marco de la tradición oral.³

Dualidad necesaria y complementación simétrica están configurados en el *yanantin*. La cuadripartición (*tawa*, *tawantinsuyu*) supone dos elementos más: chulla (solo) que se asocia con la distinción sexual y los roles que esa distinción implican, y el eje de esa cuadripartición, que en quechua se denomina *chaupi* (lo central, el medio). El dinamismo de esas cuatro partes solo es factible por el articulador chaupi. Pero ¿qué ocurre cuando esa mediación desaparece o es desplazada por fuerzas centrífugas? Intentaremos responder más adelante, aunque se puede adelantar que la estructura se desquicia y tiende a la horizontalidad, por donde circulan los migrantes, los dioses cosmogónicos, para

³ Cf. Garcilaso, Guaman Poma; entre los estudiosos contemporáneos Zuidema, Urton, Lienhard, etc.

fundar otra vez la verticalidad de las leyes de la complementación, mecanismos comprendidos en la simbología del yanantin.

Estos términos son en rigor significantes, que a su vez pueden involucrar a cadenas de otros significantes, cuyo sentido preciso está relacionado con una circunstancia específica. Así, por ejemplo, Santiago López Maguiña (1995) en su trabajo sobre Garcilaso *Inca vs Auca: humanidad y barbarie en los Comentarios reales de los Incas* analiza el mito del primer Inca y desentraña los diversos aspectos de la acción civilizadora. Así, el Inca es chaupi, el lugar de la ley, el garante de la estabilidad; representante de todos los seres humanos pero al mismo tiempo diferente a cada uno de ellos. Mientras que Auca es el opuesto complementario de Inca. Otro ejemplo es la propuesta que Marie Elise Escalante (2003) realiza sobre el drama quechua *Ollantay* en su artículo titulado “Ollantay: Drama del poder y la autoridad”. En su propuesta Ollantay representa el lado opuesto del poder, el lado salvaje, de la no cultura y se ubicaría en el cuadrante bajo del hurin. Por su parte el inca Pachacútec como Túpac Yupanqui representan lo opuesto.

En este juego de oposiciones el lugar arriba-izquierda (hanan-ichiq) tiene como par complementario y simétrico abajo-derecha (hurin-allauca), y a la inversa. De manera que las relaciones inmediatas se dan entre ambos. Pero las relaciones urin-ichiq con hanan-allauca (abajo izquierda con arriba derecha, o las paralelas) entre ambas, serán mediatas, requerirán la presencia de formas rituales establecidas para la articulación. En ambos casos, y el sistema puede ser más complejo al incorporar la noción de ceques⁴, propuesta por Tom

⁴ Zuidema describe la división regional del Cuzco en cuatro barrios: Chinchaysuyu, más o menos al Norte; Collasuyu, al Sur; Antisuyu, al Este, y Cuntisuyu, al Oeste. Con la excepción de Cuntisuyu, en cada barrio había nueve ceques, divididos en tres grupos de líneas, cada uno. Los ceques de cada grupo se llamaban genéricamente Collana, Payan y Cayao.

Zuidema (1995) se requiere la presencia de un garante de la articulación, un chaupi. Así, por ejemplo, el Cusco, es un significativo sagrado, mediador de todo el territorio cosmovizado por la actividad de su centro móvil, el Inca. Allí su configuración totémica en puma y halcón.

Hemos indicado que el opuesto significativo del Inca es auca. Es decir el guerrero enemigo, que queda fuera de la cuadripartición y está condenado a perder frente al Inca, pero quien precisamente le da estatuto. Por supuesto esta figura, así como todas las demás, formas señaladas aquí a parecen a lo largo de todo el testimonio de Gregorio, aunque naturalmente asumiéndose terminologías variadas.

Este modelo para su funcionamiento requiere de otros dos significantes previstos en los códigos andinos: tinkuy y cuti. *Tinkuy* es encuentro tensional, difícil, de contrarios para poder articular, complementarse e intercambiar. Pero el intercambio tipo *tinkuy* (evidenciado en las distintas modalidades de la reciprocidad) es centralmente asimétrico, en tanto que se intercambia no lo propio sino lo diferente. Intercambiar lo propio supondría perder identidad. Tinkuy, en esta perspectiva, implica ratificar la pertenencia al propio suyu.

El camino de la transformación que conduce al otro es cuti. Se realiza en la voz *pachacuti*. Cuti es el relevo de contrarios, la sucesión de hanan por hurin o a la inversa; el voltearse el mundo porque no hay garante en el centro. Cuti, que literalmente significa “turno” o “vez”, también incorpora en su campo semántico la noción de venganza (igual que ayni). Solo que venganza no se asocia con el dato inferido a otro, sino con el retorno de lo recibido de acuerdo a la capacidad de devolución del receptor. Pero la noción de cuti también, y esta es su

significación central, implica regeneración. Transformación, caos necesario para que el orden pueda reinstalarse.

Estas dos nociones en la esfera del yanantin, que le otorgan movimiento: tincuy y cuti, son propiamente mecanismos para relacionarse con el otro. El semejante, el compoblano, o el diferente, el wiraqocha.⁵ El problema surge cuando el cuti se instala de manera permanente. Ello liquida la ilusión del encuentro y el intercambio. El mundo queda en suspenso, sin capacidad de rearticularse. Por lo tanto nos encontramos con las figuras del terror y de la noche en la tradición oral: pishtacos, condenados, cabezas voladoras, etc., caracterizados como entidades solitarias que infraccionan las reglas de la reciprocidad del *tinkuy*.⁶

Por lo tanto, establecemos dos líneas estructurales en la tradición andina respecto del otro: por un lado la desconfianza, el rechazo, el temor y el ocultamiento que genera el otro, asumido como “demonio”, en consecuencia, al que hay que destruir para restaurar el equilibrio; y de otro lado la necesidad de establecer articulación con el otro transitando a la esfera cultural ajena o buscando fórmulas de mediación que posibiliten ese tránsito. En Gregorio estos mecanismos son sumamente visibles en los doce capítulos de la autobiografía.

Otro de los presupuestos teóricos que nos ayudarán a comprender la forma en que Gregorio interpreta la realidad es la categoría *Modo de ver y entender la realidad*. Esta definición alude a los códigos culturales que rige en cada sociedad. Cada integrante de un determinado sector social entiende e

⁵ Viraqocha o Viracocha es el nombre del dios ancestral que creó el orden social y material en los andes (Betanzos 1551; Guaman Poma 1613). También significa (Dios), pacha (mundo) y runa (hombre). en la cultura prehispánica (incaica). Al respecto puede revisarse el trabajo de María Luisa Rivara de Tuesta, titulado “Wiracocha (Dios), pacha (mundo) y runa (hombre) en la cultura prehispánica (incaica)”. Durante la conquista los indígenas empezaron a llamar Viracocha a los españoles.

⁶ Sobre la permanencia de estos seres de la noche en tiempos de violencia puede revisarse el texto de Marcos Yauri *Los laberintos de la memoria*.

interpreta el acontecer cotidiano de acuerdo a las estructuras culturales que ha recibido en su sociedad. No podemos comprender la forma cómo Gregorio entiende y construye su propia identidad sino nos introducimos en su cosmovisión y no recorremos los senderos de su periplo vital con sus múltiples significaciones.

En la interacción de la subjetividad junto con los elementos presentes de cada cultura es que cada persona irá construyendo su propia visión, su propio modo particular de ver, aprehender y entender la realidad que se le presenta. Es en este contexto es que tanto hombres como mujeres, pertenecientes a la cultura andina, van a transitar entre dos sistemas culturales distintos: el andino, donde los mitos, los rituales y las leyendas populares son parte de su tradición cultural; y el de la cultura occidental, producto del choque cultural que se produjo con la conquista española. Gregorio interpretará los sucesos de acuerdo a los conocimientos que ha adquirido y la cosmovisión de la que no solo es parte sino un portador. Este es el horizonte de sentido, perspectiva y visión del mundo que nos ofrece en todo su testimonio.

a. El discurso de Gregorio

En el marco de esta investigación describiremos y comentaremos los aspectos significativos de su discurso. Daremos una primera mirada exploratoria en algunos capítulos de este testimonio. Intentaremos realizar una suerte de “comentario” sobre el texto y, allí, cuando el caso lo requiera, apelaremos a aspectos intertextuales o culturales para demostrar que la mirada de Gregorio es la de otros migrantes, por lo tanto, su voz representa a una colectividad. En otros términos la secuencia, que aquí seguiremos nos permitirá, a la luz de otros testimonios quechuas, formalizar un tipo de orden que visualizamos, por lo

pronto como: a) un “nosotros” (*ñuqayku*), b) un “nosotros ustedes” (*ñuqanchik*) y c) un “ellos” (*paykuna*), tres unidades generales.

En el primer capítulo el testimonio de Gregorio se nos propone como una autobiografía. Hay determinadas características del testimonio que nos interesa destacar, en tanto que aspectos globales; en este sentido hemos revisado el estudio de Beverly “Anatomía del testimonio” (1996) y el libro de Miguel Barnet *La fuente viva* (1983) para establecer las coincidencias y desemejanzas en relación al testimonio andino.

Se trata de una narración en primera persona, en que el emisor es testigo y garante de su propio relato; es analfabeto, está excluido de los circuitos literarios canonizados, por lo que requiere de la intermediación de la tecnología de la escritura; la unidad narrativa está dada por la propia vida del testimoniante, por su memoria, que produce un efecto de veracidad; se trata de un texto documental, el narrador existe en el mundo.

Otro elemento importante es que el protagonista no se representa a sí mismo sino a su comunidad, por lo tanto se trata de una voz polifónica emitida por un “héroe cultural” pero ni más ni menos igual a cualquier otro de su comunidad. Este testimonio no tiene autor; en su origen existe un informante y un compilador, ambos articulados con circuitos culturales diferentes. Un elemento adicional, aunque no menos importante, es que el testimoniante suele poseer una alta competencia y una performance eficaz de tipo lingüístico y cultural, es decir una alta capacidad narrativa.

El testimonio se mueve, en su origen, en el marco de la oralidad, que involucra a dos personajes: gestor y testor, es decir aquel que gestiona la voz del otro y ese otro, un testimoniante que es testigo y atestador de su relato.

Pero, posteriormente, el gestor se convierte en editor, cuyas preguntas y participación suelen desaparecer o asordarse, cuando la voz del testor se transforma en escritura. En este sentido puede afirmarse que un testimonio al pasar a la escritura comporta la huella de dos oralidades, que en tanto escritura se impone como discurso emitido para un lector, perteneciente a otro circuito cultural más cercano o semejante al circuito del editor/gestor.

El sistema lingüístico del discurso se yergue a partir del quechua sureño popular contemporáneo (presencia de términos castellanos con declinación, ampliación o transformación de su semántica desde una performance quechua). El soporte de este discurso es un sistema cultural. En el marco de estos supuestos de base, hay que agregar otros: se trata de un discurso editado por los gestores del testimonio, quienes habrían establecido una secuencia cronológica y al interior de ella un conjunto de temas. El relato comporta datos e indicios que proporcionan informaciones múltiples de orden individual y colectivo, de modo tal que se trataría de un discurso representativo, de un modo de imaginar la realidad más amplia que el del sujeto del discurso.

El primer capítulo se centra en la niñez de Gregorio. Formalmente se divide en tres unidades narrativas: a) su situación como sujeto marginal; b) la primera salida (de Acopía lugar de residencia) “frustrada” y c) su segunda salida “exitosa” (aquí se iniciará su destino de caminante/cargador).

La primera edición del este testimonio fue realizado por el Centro Bartolomé de las Casas. Allí los antropólogos traducen: “Me llamo Gregorio Condori Mamani y soy de Acopía”. En la nueva reedición del texto publicada el 2014 por Ceques editores, han hecho una notable corrección: “Soy de Acopía, hace cuarenta años llegué de mi pueblo y me llamo Gregorio Condori Mamani”

(2014: 23). Un aspecto importante a destacar en la traducción es precisamente la identificación que hace Gregorio y que en la primera traducción de los antropólogos no trasluce es el sentido comunitario de la identidad. Para explicar mejor este punto acudiremos a la categoría *runa*.⁷

Según el diccionario de González Holguín (1952) la palabra *runa* alude a la persona ya sea hombre o mujer. Mientras que Fray Diego de Santo Tomás en su *Lexicón o Vocabulario de la lengua general del Perú* señala que *runa* además de aludir al hombre y la mujer, también se refiere a gentío. Pero ¿qué significa ser *runa* en la cosmovisión andina? Pablo Landeo (2010) citando a Mróz señala las condiciones que se debe tener para ser considerado *runa*. En primer lugar, poseer plena conciencia de su humanidad y del papel que le toca desempeñar en la sociedad. Ejercer pleno dominio sobre sus atributos como seres racionales y, además de conocer su ascendencia, debe identificarse con ellos, valorar su memoria y preservar sus leyes. Segundo, ser *runa* también convoca la presencia del otro, es decir del *runamasi* (gente como yo) porque el sujeto *ñuqa* se humaniza en cuanto se reconoce en el otro y a su vez es reconocido por él.

Es el *runamasi* (el otro *runa* como yo) el que da sentido al otro porque hace posible la vigencia del *tinkuy*, de la reciprocidad, del sentido colectivo y del *atipanakuy*. Y, tercero, es en el acatamiento de las normas sociales, su reconocimiento y puesta en práctica, las que califican a alguien como *runa*. En resumen, ser *runa* significa *formar parte de un territorio, tener un origen común, compartir las tradiciones del pueblo y hablar el mismo idioma*. Además debe tener un prestigio social ya que este le permite participar en las distintas actividades de su comunidad, practicar la reciprocidad, desempeñar funciones

⁷ Para mayores referencias puede revisarse la tesis de Pablo Landeo (2010) *Categorías andinas para una aproximación al willakuy umallanchikpi kaqkuna (seres imaginarios del mundo andino)*.

comunales y pasar diversos cargos en honor a los santos patrones o dioses tutelares. (Landeo 2010: 56-60)

En este estudio apelamos a la categoría *runa* según la propuesta desarrollada por Landeo porque condensa el ser del hombre andino. Tanto hombres como mujeres poseen un sentido de lo comunitario y del colectivo, dialogan con los Apus, practican la reciprocidad y transmiten sus “saberes” y tradiciones a través del *willakuy*⁶⁴, arte verbal andino asociado a la memoria colectiva y a una *performance* propia de su discurso que requiere de la confluencia necesaria del narrador (*willakuq*) y de un oyente–narrador potencial (*uyarikuq*). Incluso, aun estando fuera de su pueblo siguen siendo y viviendo como *runas*. Un ejemplo de ello lo tenemos en el testimonio de Máximo Damián:

El dueño de la chacra pagan así con coca, cigarro, chicha, trago. Ahí un rinconcito de su chacra pagan para que sean muy bien los sembríos. Sempre está pagando Wamani. Sempre está dando Wamani. Wamani también está ayudando, está cuidando eso para que sea bien ¿no? Tamién hacen tincai ahí en las chacras (1979: 96).

Gregorio, como veremos más adelante, se constituye como wakcha, por no tener familia, ni padre ni madre, y carecer de prestigio social. Con respecto a su sitio de origen, Acopía, deducimos varios aspectos: es un pueblo marginal al circuito de la moneda, se hace trueque. Es un pueblo altoandino, solo produce tubérculos propios de zonas frías; de este lugar, a lo largo de varios años de peregrinaje bajará al Cusco. Resulta tentadora la analogía con el antiguo dios caminante wiraqocha, ese “pobre camina de arriba hacia abajo” según el análisis etimológico que propone Rostworowsky, pero en el mundo contemporáneo,

⁶⁴ En vista de la diferencia de lo que es contar un cuento en el mundo occidental y en el mundo andino Landeo propone la categoría de *willakuy*. Entre ambos surge una alternancia o polifonía verbal, recíproca y constante, donde se evidencian además, todas las semánticas del arte de contar cuentos.

“mundo al revés”, su condición de pobre caminante de anciano cargador trotacalles en el Cusco, presente de su relato no la abandonará nunca.

La condición de Gregorio como sujeto marginal se centra alrededor de un código general que atravesará todo su discurso y se conectará con una temática muy visible en la tradición oral quechua: la orfandad, el forasterismo y la pobreza. Temática que fue plasmada en la obra de José María Arguedas.⁸ Este aspecto define no solo a Gregorio y su periplo vital (situación explicativa de su destino personal y de su defectividad respecto de los otros comunidad y/o wiraqochas) sino que también nos informa acerca de la situación del hombre andino sometido a un destino cuyo dominio ya no ejerce.

La orfandad y el forasterismo (que involucran pobreza y desarraigo) son temas recurrentes en los textos orales de la tradición quechua, cuya datación al decir de Arguedas se iniciará con la conquista y el proceso de desestructuración del orden andino desatado por ella, constituyendo un repertorio de canciones y relatos cuya funcionalidad radicaría, en nuestra óptica, en preparar a los usuarios (los niños aprenden estos textos durante su proceso de endoculturación) a soportar el violento choque en caso de que en el orden pragmático les toque vivir tal situación de desarraigo. Esta condición inicial, de que da cuenta Gregorio, se resume en el término *wakcha*, es decir huérfano, cuyo amplio campo semántico trataremos de dilucidar citando a Arguedas

La orfandad [wakcha] tiene una condición no solo de pobreza de bienes materiales sino también indica estado de ánimo, de soledad, de abandono, de no tener a quien acudir. Un huérfano es aquel que no tiene nada. Tampoco puede alternar con los que tienen bienes. No puede hacer trueque; está al margen de la gente que puede recibir

⁸ Cf. “Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas”, en RCLL., n° 42.

protección a cambio de dar protección. (Testimonio de Arguedas a Sara Castro-Klarén en Ortega).

Ser wakcha significa por lo tanto ser marginado del *tinkuy* en el nivel pragmático y de los mecanismos de reciprocidad en términos de equivalencia. Implica estar adentro y afuera, al mismo tiempo, del *yanantin*; ser copartícipe de un saber pero no de un poder hacer. De allí que López Baralt proponga dicha condición está ligada —en el imaginario andino— a la necesidad de un *pachacuti*.

Por otra parte, John Valle (2013) propone que Gregorio junto Guamán Poma de Ayala y Arguedas pertenecen al tipo de wakcha pobre-rico, ya que si bien Gregorio es despreciado por su condición de pobreza material, por otro lado es portador de una gran memoria que le permiten evocar detalles y fechas de su propia vida y de la historia del Perú, dándole a veces un sentido mítico. Esta riqueza es la que lo hace poseedor del sami. Gregorio es poseedor de una sabiduría ancestral sin igual, que no solo ha logrado transmitirnos por medio de la oralidad, también encierra un poder latente propio de quienes subvierten una estructura oficializada por un poder ajeno.

Gregorio es portador de un “poder” que logró llamar la atención de los antropólogos para que rescaten su memoria. En este sentido, propone John Valle, este sería la ejemplificación de una de las estrategias del wakcha moderno en el mundo moderno, porque ha sabido usar la letra para hacerse oír y hasta traspasar las fronteras del espacio geográfico ya que su testimonio ha sido traducido a varias lenguas y ha suscitado varios estudios dentro y fuera del país. Lo novedoso es que su discurso aunque reducido a una historia de vida, esta

enriquecido por los conocimientos ancestrales y los de su propia experiencia personal.

Julio Noriega (1995) en “Buscando una tradición poética quechua en el Perú” también nos recuerda que la situación *wakcha* tiene raíces profundas en la tradición cultural andina. Es el dios pobre y peregrino de los mitos de Huarochirí (Cuniraya), aparece como noble empobrecido, mendigo errante y cristiano en el teatro quechua colonial. Usca Paucar, es el sujeto desarraigado de su medio, el andino y el urbano moderno, en la poesía escrita contemporánea aunque, añadiremos nosotros, es también la divinidad pobre, peregrina y poderosa de los relatos tradicionales, capaz de producir un *pachacuti* de agua y sumergir a las aldeas infraccionando las normas de reciprocidad.

Esta apelación intertextual nos permite demostrar, en un primer acercamiento, que el periplo vital de Gregorio, al par que individual, es también paradigmático porque se entronca con una tradición que lo que excede como sujeto particular. Añadimos, de inmediato, que su condición habrá de suponer y justificar, a lo largo de todo su relato, las relaciones harto difíciles y crueles con todos aquellos no *runas* ni quechuas como él (sea con los collas, pastores, con los mistis y wiraqochas, sea con los usuarios incipientes o no del poder de la letra como ocurre cuando vive de recluta o cuando un juez lo envía a la cárcel por haber probado un caldito de res robada).

La forma de su discurso se constituye, entonces, como un relato de vida cuyo eje organizador es la memoria (relatos organizados por asociaciones). En cuanto al rol que juega la memoria en la construcción de una identidad étnica y local. Sara Viera (2014) nos dice que la memoria ya sea personal o colectiva está contextualizada bajo un determinado marco social. Estos marcos son

portadores de la representación general de la sociedad, sus necesidades, valores y obedecen a un modo de ver y entender la realidad (MVER) de un determinado grupo sociocultural.

Tanto la identidad como la memoria colectiva se forjan en las prácticas tradicionales y las representaciones culturales que provienen de las generaciones pasadas, pero también son producto de los acontecimientos que los conmocionaron y les dejaron huellas. Las diferentes posturas que los actores sociales den a determinados sucesos generarán fisuras por la conciencia de lo ocurrido, por el sentido de la memoria en función de las interpretaciones ligadas al presente desde el cual se recuerda y a las pugnas por reafirmar la legitimidad de una verdad dependiendo del contexto sociocultural al cual se pertenezca. La memoria, afirma Sara Viera, se teje en una serie de tensiones que va

de lo histórico a lo personal y de lo personal a lo colectivo. Así tenemos que la memoria posee una serie de dimensiones: social (individual/colectiva), temporal (presente/pasado), espacial (público/privado) y geográfico (campo/ciudad); pero también permanece en una serie de lugares donde se perpetúa una forma de memoria que restituye una suerte historia. Así como la memoria es heredada y transmitida a las nuevas generaciones también fija aspectos cruciales en los lugares donde sucedió un acontecimiento. Estos lugares pueden ser materiales (en objetos de alto contenido simbólico que restituyen y resguardan la memoria) o inmateriales (fechas históricas, acontecimientos, recuerdos). Todos ellos forman parte de la vida cotidiana de un pueblo y son reconocidos como parte de su patrimonio cultural (2014: 22).

Todas estas formas de memoria se complementan y actúan de forma conjunta. No debemos olvidar el carácter limitado y selectivo de la memoria individual y de la memoria colectiva, ya sea por la fragilidad del recuerdo debido al paso del tiempo, la acumulación de experiencias, la imposibilidad de retener la

totalidad de los hechos, el interés de recordar ciertos sucesos en lugar de otros o la acción del presente sobre el pasado. Y eso es lo que percibimos en el discurso de Gregorio, constantemente se interrelacionan la memoria personal, la memoria colectiva y la memoria histórica sin que una se superponga a la otra.

Tenemos un ejemplo cuando Gregorio, al narrarnos su condición de movilizable (llevar runas), interpreta el suceso como una preparación para una contienda entre peruanos y chilenos. Por un lado, vemos cómo se refleja en la memoria colectiva y en las operaciones ideológicas del ejército (representante del poder central al interior del país) el trauma⁹ generado por la guerra del Pacífico.

Aunque su versión de este hecho es muy irónica: “¡jala, carajo!, estos serán chilenos. ¡Ahora a escapar!” (p.34). Y que estos soldados (peruanos) asumen el rol de perturbadores de la estabilidad (rol urín, ajeno) con respecto a los hábitos y costumbres de la comunidad, en cuyo interior, naturalmente existe otro tipo de crisis y conflicto conectado con los propios.

Precisamente por ello se produce un mito explicativo de una contienda que reinterpreta el conflicto con el sur. Este mito supone el ejercicio de categorías **Inca** y **Auca** y corresponden respectivamente a los roles estabilidad y transgresión. Resumiendo el relato señalaremos sus motivos básicos: en el antiguo tiempo de Cristóbal Colón los chilenos se habían apropiado de Tacna y Arica, pero además en esta guerra querían llegar al Cusco viniendo por el canto

⁹ Nos referimos al trauma cultural generado no por la vivencia de un evento, sino el recreado como producto de la historia y que se convierte en una memoria aceptada por un grupo relevante de participantes y a la que se da públicamente credibilidad. Cabe resaltar que en nuestra sociedad hay varios eventos han pasado a formar parte de un suceso histórico que permanece y se recrea en la memoria social peruana. Iván Reyna (2010) postula que el famoso encuentro entre el inca Atahualpa y Fray Vicente de Valverde —el encuentro de Cajamarca—; Sara Viera propone la etapa esclavista (2014) y Emilio Rosario la Guerra con Chile (2013).

de la mar qocha. Sin embargo, el paisano San Martín logró derrotarlos usando una estratagema: reunió cientos de llamas poniéndolos espejos en la frente.

De este modo, los chilenos, temiendo verse frente a un gran ejército, se retiraron. “Así el peruano había ganado la guerra por las llamas”. Después de ello murió el paisano San Martín. Sánchez Cerro quería recuperar Tacna y Arica, para lo cual construyó un camino por el uku pacha, para emboscar a sus enemigos. Sin embargo, si la pacha tierra no se lo hubiera comido, habría hecho siempre guerra por Tacna y Arica. Pero también nosotros hubiéramos muerto en la frontera”. Al final del relato nos informa que Sánchez Cerro le quitó la presidencia a Leguía. Para ello fue a España prometiendo ser gobierno. España, creyéndole, le regaló un aeroplano. “Entonces, cuando Augusto Leguía cumplía diez años de gobierno, Sánchez Cerro le quitó la presidencia”. (p 34-35).

Se trata de un relato complejo, en los que los significantes hanan/urin; inka/auka; tinkuy/cuti y piqchay (5= totalidad) se han puesto en movimiento. Aparece también el término illa equivalente a forma hierofanizada, a poder religioso. La estructura del relato nos produce el siguiente esquema:

Tiempo inicial (antiguo) --- Cristóbal Colón --- Apropiación, presencia de frontera

Tiempo de oposición --- San Martín --- Triunfo. Defensa del Cusco (chaupi)

Tiempo actual --- Sánchez Cerro --- Fracaso. Persiste el conflicto

¿Por qué Gregorio y otros como él están de movilizables? Hay un proyecto de recuperación que se convierte en un problema permanente. Además, Tacna y Arica señalan los límites, la frontera, entre “nosotros” y “ellos”, entre inca y auca. El tiempo previo al de Cristóbal Colón, corresponde a un orden, que es desquiciado por la presencia del otro diferente, marcado en el

texto por los nombres Cristóbal Colón y por la acción de los chilenos. Ruptura que da inicio a una nueva “edad” del mundo. En esta organización hecha por Gregorio resuenan las cinco edades que propone Guamán Poma de Ayala en su *Nueva Corónica y Buen gobierno*. Estas edades no siguen una visión lineal del tiempo, sino una cíclica y mítica. Las edades del pasado se proyectan hacia el presente, como en el caso de los gobernantes de los cuatro suyos del tiempo Auca Runa.¹⁰

San Martín es descrito como “paisano” y corresponde a la esfera del “nosotros”. Es astuto como el inka respecto del Qolla, su acción paradigmática se asocia con hanan (los espejos que pone a la llama reflejando al sol, su defensa del Cusco, el hecho de que los chilenos proceden del canto del mar), y se actualiza –como enseñanza de astucia– en la *illa* llama. Pero San Martín muere luego de su acción. En la economía del relato este hecho es necesario puesto que él está capacitado para recuperar sus territorios, cosa que anularía la actividad de movilizable en el presente narrativo.

Es necesario aclarar que en su relato la acción de los chilenos nada tiene que ver con la historia. Se entiende que son entidades paradigmáticas cuya función es generar desequilibrio. Corresponden pues al urin, a la amenaza de desquiciar el mundo hanan. Son aucas. Tacna y Arica implican, por lo tanto, un límite fronterizo entre estabilidad y la inestabilidad.

En la tercera secuencia, Sánchez Cerro fracasa en su proyecto. Es tragado por la pacha tierra, modalidad activa de Pachamama.¹¹ Este personaje no es visto como paisano, sus tratos con España lo asocia con el mundo del

¹⁰ Al respecto puede consultarse a Juan Ossio *Ideología mesiánica del mundo andino*.

¹¹ Ver *kay pacha*

otro, con los mistis. Carece, entonces, de competencia, del saber, para vincularse con la pachamama.

A su vez, su triunfo contra Leguía supone la extrapolación de elementos cognitivos andinos para explicar el comportamiento de los otros. En efecto, ambos son pares opuestos regidos por un chaupi (España), el garante en el centro, el inka de los otros. La dación de poder de España (en el pensamiento andino representado por la noción de sami) y graficado en el relato por el aeroplano hace ineludible el triunfo de Sánchez Cerro. Pero este solo se cumple al cabo de diez años, es decir de dos totalidades “mínimas” (5/5 la quadripartición más el centro conforman la totalidad), que implican la saturación de la esfera dual y, por lo tanto, su necesario relevo, su propio kuti.

Desde la perspectiva cognitiva indígena, la presencia de un relato explicativo como este le confiere a la contienda un sesgo atemporal. En este sentido Gregorio, se erige como un sujeto de enunciación, que no solo habla de sí mismo sino de su comunidad y de su cultura, pero desde un locus problemático. Julio Noriega Bernuy (2012) en su último libro *Caminan los apus* señala, refiriéndose a la Autobiografía, que el testimonio indígena es historia y mito al mismo tiempo. Se trata de la voz de un migrante no solo en términos de tránsito entre espacios sociales distintos sino, también entre un pasado estructurado en un modo de ser y un presente desquiciado en un estar sumido en varias marginaciones como es el caso de Gregorio.

Tal como hemos demostrado que la visión que del mundo que porta Gregorio Condorio Mamani corresponde a un indígena moderno, porque su discuso es el resultado de una cosmovisión de raíz prehispánica con el cruce transcultural del discuso de la colonia y de la modernidad, que él ha podido

percibir en una ciudad moderna como el Cusco. También observamos como estas comovisiones impactan en la representación, y que este impacto tiene diversos mecanismo de desplegarse uno de ellos es la voz que ingresa en la escritura, en los géneros modernos para retorcerlos y establecerse como una resistencia cultural. Esta incursión de la voz en géneros más amplios como la novela, donde se cruzan sistemas como la voz, pero también géneros discursivos como la tradición oral, todos ellos están atravesados por sus tiempos, tal como estudiaremos en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO II

Oralidad y escritura: testimonio y novela

En este capítulo estudiamos la voz en la narrativa de Ciro Alegría y la voz entre las escrituras. Primero explicamos la funcionalidad de los relatos de tradición oral que narran los personajes populares de las novelas de Ciro Alegría. Se considera que la intercalación de estos textos, más allá de generar el suspenso (como propone Tomás Escajadillo), o poner en evidencia la intensa verosimilitud del universo representado —al ser un tipo de cuentística típica del referente que Alegría representa literariamente (como señala Antonio Cornejo Polar)— tienen como funcionalidad la construcción de un sujeto heterogéneo y popular distinto al narrador monológico y grafocentrista.

En tal sentido, siguiendo a Huaytán Martínez (2009), se propone que la incorporación en estas novelas de relatos de raíz oral establecen vasos comunicantes entre la narrativa indigenista de Ciro Alegría y el género testimonial. También planteamos que no es lo mismo el modo de representación de la oralidad que podemos hallar, por ejemplo, en las narrativas de José María Arguedas, Oscar Colchado, Ciro Alegría o Mario Vargas Llosa. Por ello, sostenemos que en situaciones de oralidad recreadas por Alegría y Vargas Llosa se ficcionalizan de modo distinto y con diferente finalidad. En el caso de Ciro

Alegría proponemos que la oralidad ficcionalizada, además de pertenecer a una oralidad primaria, construye un sujeto heterogéneo distinto del narrador monológico que nos revela una episteme otra. Mientras que en *El hablador* la oralidad es producto del genio creador del escritor que sabe emularla con destreza. Si bien es posible encontrar la recreación de una oralidad primaria, esta oralidad pertenece a la de una cultura letrada y no la de una cultura oral.

2.1. La voz en la narrativa de Ciro Alegría

A cincuenta años de la muerte de Ciro Alegría nos preguntamos ¿de qué manera es actual Ciro Alegría? para ensayar una respuesta es imprescindible revisar la «Trilogía novelística clásica», como denomina Antonio Cornejo Polar a sus tres grandes novelas. Desde luego, hay diversos aspectos en el nivel temático —ideológico, y también en el modo de la representación, en el ámbito retórico, ya ampliamente superados. Por ejemplo, la oposición casi esquemática entre gamonales e indígenas, la presencia de una naturaleza indomeñable o el empleo de un narrador que controla perfectamente el universo representado.

Es verdad también que se pueden leer las novelas de Ciro Alegría en clave metafórica, y encontrar que Rumi, la comunidad de *El mundo es ancho y ajeno*, sigue dando la batalla, ahora, ante un poder que los trata como ciudadanos de segunda clase y los tilda de perros del hortelano por no dejarse dominar por los nuevos Álvaro Amenábar, que aparecen, en estos tiempos, reciclados, portando el estandarte de una modernidad periférica o como representantes de voraces trasnacionales. Del mismo modo, el friaje que hace algún tiempo causó decenas de muertes, particularmente entre los niños de la alta puna peruana, puede ser comparable a la terrible sequía que narra nuestro

escritor en *Los perros hambrientos*, y así sucesivamente, es posible que un lector curioso pueda encontrar analogías.

Este tipo de comparaciones que también aluden a la actualidad de Alegría, en el fondo lo que están demostrando es el modo cómo, décadas después de su gran obra novelística, se ha ido expresando, imponiendo y desarrollando un tipo de modernidad en el Perú. En este capítulo nos interesa otra mirada, nos referimos a la recurrencia del relato “folklórico”, de raigambre claramente oral, que utiliza con profusión en sus tres novelas Ciro Alegría.

Cuando se interroga sobre los mecanismos de la representación, Gayatri Spivak,¹² señala dos niveles de la misma: En primer lugar, el nivel ideológico, que atañe a la acción de hablar por alguien. Esta dimensión implica que el narrador asume un rol de intermediación entre el lector y el referente, aspecto muy notorio no solamente en el indigenismo ortodoxo, como nombra Tomás Escajadillo a la narrativa andina de Ciro Alegría,¹³ si no también evidente en la llamada novelística de la tierra, novela regionalista, mundonovista, etc., en la que el autor asume el rol de orientador social y además, en términos políticos, busca denunciar o encabezar las luchas del pueblo contra la oligarquía o la penetración imperialista.

En segundo lugar, la representación se asocia con el aparato retórico, esto es el modo cómo el narrador refiere, narra algo acerca de alguien. En Ciro Alegría —aspecto subrayado unánimemente por la crítica— hay en el ámbito de la representación una clarísima voluntad de verosimilitud, como lo propone nuestro autor cuando hace hablar a personajes que narran cuentos “folklóricos”

¹² Spivak, Gayatri. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”. En *Orbis Tertius*, Año III, Nº 6, 1998.

¹³ Escajadillo, Tomás. *Narradores peruanos del s. XX*. Lima, Ed. Lumen, 1994.

Si, pué —dice don Matías— cosita que quisiera saber es la muerte e los pajaritos. Nunca mei encontrao nuño muerto puel campo salvo al que lo haiga desplumao una culebra (...) pero entón se nota. Muerto po su muerte mesma nunca.¹⁴

A partir de este enunciado de don Matías, Silverio Cruz nos contará un relato que desarrolla su interrogante: ¿dónde van a morir las aves?, cuento que más adelante referiremos. En lo que acabamos de leer hay algo que “salta a la vista”. La dificultad misma de la lectura. No estamos ante una secuencia sintáctica “normal”, que haría más fluida y rápida la lectura. El ojo demora en recorrer cada línea, reconociendo cada palabra, como si se enfrentara a una especie de orografía discursiva encabritada, que requiere lentitud para identificar las palabras, término por término. ¿Por qué ocurre esto?

Porque se trata, desde luego, de textos para ser «escuchados» antes que para ser leídos, inclusive uno puede imaginarse el tono de voz, el timbre, el dejo de don Matías al contar su relato, y es que aquí se impone la voz antes que la letra. Estamos pues, y valga el oxímoron, ante una oralidad escrita. La voz que aparece en esta necesidad de mimesis del narrador, implica una voluntad de dar existencia, de afirmar la identidad de alguien. Y es que la voz, como nos lo recuerda Paul Zumthor¹⁵; es una cosa primera, hecha de tono, timbre, fuerza que está dada antes, inclusive, de la palabra. Ella, la voz, por sí misma tiene un valor simbólico en tanto «vive» y se encuentra alojada en el cuerpo. El lenguaje oral es impensable sin la voz. La voz es originaria. En latín *os*, *oris* significa boca, pero también origen. Aun cuando en la escritura resulte difícil rescatar las modulaciones completas de la voz, éstas pueden ser imaginadas; se diría que es

¹⁴ Alegría, Ciro. *La serpiente de oro*. Lima, Planeta, 2007.

¹⁵ Zunthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid, Ed. Taurus, 1991.

posible entrever la gesticulación y la situación de oralidad que rodea la actuación vocal de don Matías, en este sentido, la voz es recipientaria de la palabra.

Pero hablar supone escuchar. Implica una doble actuación basada en un entendimiento tácito y activo. Por eso, el oyente asume, más que en la escritura, una forma de adhesión a lo dicho. La empatía, la dimensión agonal de intercambio forman parte de su actuación. Son numerosos los ejemplos que pudiéramos entresacar de la narrativa de Ciro Alegría para demostrar la coparticipación del oyente en la construcción del relato. Sin embargo, conviene destacar todavía algunas otras características de la oralidad, centrada en la voz, y que utiliza Ciro Alegría de un modo magistral, no con función meramente decorativa, sino como un aspecto esencial de la estructura narrativa misma.

Walter Ong (1987) señala que las palabras son sucesos, están animadas, son por lo tanto modos de acción que producen reacciones en el receptor, quien, a su vez, interactúa con el narrador. Recordar es saber, y se recuerda solo lo memorable porque el lugar que contiene el conocimiento es el cuerpo, personal y colectivo, esto es, la tradición. Si bien el rol de la memoria colectiva es importante, en tanto actualiza el recuerdo de esa historia otra, el recurrir a esta no implica la adquisición de lo que significa «saber» en la comunidad andina. Grimaldo Rengifo¹⁶ señala que el saber como entidad separada de la vida no existe, para saber hay que ver, hay que vivir. En este modo de ver el mundo no existe separación entre la comunidad humana y la naturaleza, sino que ambas están articuladas. Por eso, es que en la comunidad andina las historias contadas están respaldadas por las vivencias de otros y poseen un nivel de realidad. No

¹⁶ Grimaldo Rengifo, "El saber en la cultura andina y en occidente moderno". En *Cultura andina agrocéntrica*. Greslou et al. Lima, PRATEC, 1991.

es casual que en las narraciones se insista en su autenticidad citando lugares, a la persona que lo contó, dando detalles del momento y del lugar en el que ocurrieron los hechos.

Cuando Matías pregunta cómo es la muerte de los pajaritos recibe dos tipos de respuestas. Melcha le responde: “Son cosas e Dios, cristianos... ¿Quién sepa?”. Mientras que Adán le dice: “Yo digo que los señores, esos letraos quiay po los pueblos, esos nomá saben”. Ninguna de estas dos respuestas satisface a Matías, más bien cuestiona la autenticidad del saber de los letrados y los pone en duda porque ellos no lo han visto ni lo han vivido: “Esos dicen que saben, pero nues lo mesmo que saber e verdad quiaberse dao cuenta con los meros ojos diuno”.

Estos relatos llenos de significación condensan el saber cultural que, en determinadas circunstancias, se comunican entre los miembros de una comunidad para dar cuenta del mundo en que se vive. El cuento andino, y con ello la abundancia de relatos populares que actualiza Alegría, justamente tienen un común denominador: el saber que trasmite el narrador comporta una ética, un modo de actuación en la realidad, una manera de aprender a orientarse socialmente.

El relato andino tiene, entre una de sus funciones más importantes, un efecto endoculturador. De esta manera, los personajes populares que narran al interior de sus novelas no desarrollan temas de manera arbitraria, sino que establecen modos de conocimiento acerca de esa realidad o reproducen estéticamente las normas que articulan a la comunidad.

Incluso si alguien viene de fuera y se inserta en la comunidad debe adecuar su forma de vivir y pensar al modo de ver la realidad de los lugareños.

Ese es el caso del ingeniero Osvaldo quien una vez estando en Bambamarca quiso salir de noche y el gobernador Aristóbulo se lo impide porque es la noche en que «la quemada» sale a penar por el pueblo. Haciendo caso omiso Osvaldo sale, pero al instante regresa por el miedo que siente al escuchar las fuertes ráfagas de viento y ver la negrura espesa de la noche. Después que Aristóbulo termina de relatarle la historia quedó tan sorprendido que “a medianoche me desperté sobresaltado y creía escuchar gritos y quejas por el pueblo (...) pero palabra que parecía escuchar el llanto de una mujer...”.

Las experiencias vividas en un mundo distinto al suyo terminan por convencerlo: “¡Todo esto es tremendo! He pasado muchas cosas (...) lo que he visto y lo que he oído...”, terminan por atraerlo a la forma de vida de los indios y cholos: “Bah don Oshva quien apriende a coquiar puacá se queda. La coca lo güelve onde uno cristiano destos valles y destas punas” y, además, volviéndolo un portador de la cultura del lugar: “Cuenta, don Oshva, a ver cuentiusté – reclama el viejo. (...) ¿Saben ustedes? La quemada fue una mujer a la que hicieron morir en la hoguera (...) Bueno; en el pueblo estaba de cura un tal Ruiz...”.

El mundo narrado por Ciro Alegría a través de alguno de sus cuentistas, llámese Simón Robles, Silverio Cruz o el anciano Matías, entre otros narradores populares que construye, sea en *Los perros hambrientos* o en *La serpiente de oro*, por ejemplo, es un mundo conocido, frecuentado, caminado por el receptor inmediato de estos cuentos, es decir, el comunero indígena.

En esta perspectiva Walter Ong (1987) nos recuerda que la oralidad posee una cualidad homeostática, en otras palabras, no sólo hay una relación biunívoca entre lo referido y el receptor, sino que el relato se actualiza en un

presente permanente; lo sabido, lo conocido se conecta con el mundo inmediato. En tal virtud, cuando lo arcaico se disocia con el presente pierde sustancia, pierde referencialidad, se torna inútil, se olvida.

Pero, ¿qué es lo que se recuerda?, ¿qué vale la pena de ser narrado? Por supuesto, lo memorable, como por ejemplo, las proezas públicas de personajes del mundo humano, animal, sobrehumano, sobrenatural, etc.; puesto que en torno a ellos se organiza el saber que se transmite. La palabra vocal, que relata, no es por ello arbitraria, su función es, lo reiteramos, plenamente endoculturadora.

El recordar y contar determinados acontecimientos requiere apelar a fórmulas y mecanismos retóricos. El relato oral, en este sentido, es claramente formulaico. Por eso es bastante común que los narradores para relatar sus historias se apoyen constantemente en el estilo aditivo: “Yel diablo les vendía cobrándoles precio, yal paquetito blanco lo reparaban y naidés liacía caso...”, en el uso de conjunciones asertativas o negativas, así también la apelación a proverbios: “al burro y la mujer palo con ellos”, en las frases hechas que sirven para cambiar la linealidad de la narración: “yentón, yeneso, yaita, yasies” y en los dichos populares que da cuenta nuestro autor.

Otro aspecto que nos parece importante resaltar es la relación entre la habilidad de contar historias con el acto de hilar: “y Simón retomó el hilo de la charla, sea por dar curso a sus aficiones de narrador, sea por romper ese silencio triste (...).¹⁷ Denise Arnold y Juan de Dios Yapita (1999) sostienen que la relación entre la práctica textual y la dinámica del tejer es audio-oral. La destreza para manipular un discurso está estrechamente relacionada con

¹⁷ Alegría, Ciro. *Los perros hambrientos*. Lima, Peisa, 2001.

ciertas formas de composición como en el tejido. En el ritmo, las repeticiones, el entrelazar las frases para ir armando la trama, en el cruzar un elemento en relación con otro, etc.

La oralidad empleada por los narradores revela el entramado de las historias y la forma como son «tejidas». Así tenemos que un buen narrador contará su historia con un determinado ritmo: “Y con su natural habilidad de narrador, callose para provocar un expectante silencio (...) los que ya lo conocían se aprestaban a escucharlo con gusto, pues el Simón sabía agregarle algún detalle nuevo cada vez”, no apurando la trama —recordemos que el mismo acto de tejer implica una cierta tensión entre el tejer bien cuando se hace con paciencia y el tejer mal cuando se realiza apurado. Una buena trama es aquella que es realizada con ese gusto, tono y paciencia que caracteriza al narrador andino— y por último, sabe complicarla relacionándola con el mismo sentido de la vida “que a veces tiene acentos de fábula (...) todues enredao y no se ve, como la punta el hilo en la madeja, pero ay ta... Sólo que la madeja ta muy grande...”.

En sus relatos los narradores orales no apelan a ejemplos abstractos, y es que la oralidad está intensamente territorializada. Esta se hace palpable en la interacción de lenguas o bilenguajeo (2003) presente en sus novelas. La evidencia del poco dominio del español hablado por parte de los personajes en las novelas de Ciro Alegría, nos permite deducir que el castellano no es su lengua nativa, antes bien es posible argumentar que existe un contacto entre lenguas debido a las fracturas de la lengua hegemónica, que en este caso es el castellano, de ahí que la competencia de su castellano sea pobre y casi ilegible a los ojos del lector.

Lo expuesto se corrobora en ese lenguaje híbrido, popular, empleado por los personajes donde la influencia es tanto del quechua oral como del español. Así lo manifiesta el mismo narrador de *Los perros hambrientos*:

Tinto fue reemplazado en sus tareas por Shapra. El nombre vínole a este de pelambre retorcido y enmarañado, pues shapra quiere decir motoso. (En el lenguaje cholo, algunas palabras keswas superviven injertadas en un castellano aliquebrado que sólo ahora comienza a ensayar su nuevo vuelo).

Este bilenguajeo también refleja el surgimiento de una lengua nueva “la de las tierras fronterizas. Allí, en el punto donde se encuentran las culturas”.¹⁸ Este nuevo lenguaje —definido como el hablar, pensar y escribir desde el interior de una lengua— es el reflejo de un modo de ser y existir propio de quienes viven en las fronteras, en la interacción subalterna de dos lenguas, que les permite ser narradores de su propio discurso, pero que también los aísla confinándolos a la periferia por no dominar la lengua principal.

Retomando el relato de don Silverio Cruz, uno de los cuentistas de *La serpiente de oro*, que responde la pregunta de don Matías sobre dónde mueren las aves, él recurre, para dar respuesta a su interrogante, a su más antigua tradición. Escuchémosle: “—Cuanduera muchacho mi máma contabuna historia quella loyó tamién cuando muchacha (...) Dicen quiun cristiano se jué a cortar leñita”.

Así comienza Silverio y narra cómo este cristiano al perderse en medio del bosque vio que los pájaros iban ascendiendo hasta el pico de los árboles y uno de ellos, que tenía las plumas ajadas, comenzó a volar y a ascender y ascender hasta perderse entre las nubes mientras era despedido por las demás

¹⁸ Ibidem.

aves: “Yeneso los pajaritos vieron ondel cristiano, yuno dellos voló pa una rama cerca dél y dizque habló como si juera otro mero cristiano: yas visto lo que niun cristiano ve. Si cuentas mueres”.

Al terminar su relato, otro personaje, Arturo, interviene: “Güeno, pero siel cristiano no pudo contar, y nua contaio como dices, ¿cómo va ver sabido dispués?”. Esta cita nos sirve para detectar otra característica básica del relato oral: no pueden contarse como si fueran monólogos. Bruce Mannheim (1999), en su estudio “Hacia una mitografía andina”, sostiene que el narrador no sólo necesita de un público determinado —y no cualquier público—, porque éste interviene no sólo en la reconstrucción textual, sino que el conocimiento cultural, que el narrador transmite y da forma, está fragmentado y en debate. En la actualización del relato se dan a conocer los mundos culturales del narrador y el oyente, cotejables en el habla común, la evidencialidad y el repertorio del discurso.

En la narración quechua se requiere, entonces, la participación activa del oyente, que interviene con diversas señales de asentimiento, repetición de frases, ejecución de preguntas o comentarios adicionales tal como lo hace Arturo al dudar del relato de Silverio Cruz. Esta estructura coparticipativa —sostiene Mannheim— implica que la autoridad del narrador hablante no se da por sentada, sino que se establece social y gramaticalmente por medio de evidenciales. En otras palabras, no existe narrador autorizado final, como ocurre en la escritura, ni tampoco hay intérprete autorizado final. Es por eso que cuando algunos de los narradores cuentan una historia apelan a la autoridad de la colectividad recurriendo a la memoria colectiva y con esta operación también trae su imaginario social y pensamiento cultural.

Lo que cuentan los narradores populares en la novelística de Ciro Alegría, posee plenamente las características que hasta aquí hemos venido señalando, cuyo sentido es más fácil de ser interpretado gracias a la investigación contemporánea acerca del relato conversacional y de la psicodinámica de la oralidad. ¿Cuál es la razón fundamental de esta necesidad de verosimilitud con cuentos cuya interpolación, en el hilo narrativo principal, esto es, la técnica de la acción retardada (como lo ha señalado Tomás Escajadillo), busca generar suspenso?

En nuestra perspectiva, quien logra una explicación sólida y convincente es Antonio Cornejo Polar en su texto *La trilogía novelística clásica de Ciro Alegría* (2004). Propone el estudioso sanmarquino que “los cuentos populares que narran en su propio lenguaje algunos personajes (...), que son reproducidos por el narrador con puntillosa intensión documental, bien pueden ser considerados transcripciones de cuentos folklóricos”. (p. 85). Y es que este tipo de cuentos pertenece, como el propio texto documenta, al sistema literario popular andino.

A esto responde —afirma Cornejo Polar— la incorporación de formas cuentísticas portadoras de una voluntad de abrir el canon novelesco — canon ajeno a los modos de narrar andino, acotamos nosotros— para dar cabida al ejercicio de otras formas que sí tienen representación en el mundo representado de la novela.

En efecto, la forma típica de la narración en el mundo andino no es la novela, de raíz europea y ajena por ende a los modos de ficcionalización oral. La forma típica es el relato que llamaríamos “folklórico” (utilizando la terminología que emplea Cornejo Polar), o el que posee una dimensión sagrada, dimensión

que encarnan figuras paradigmáticas y que suelen ser conocidos como relatos míticos.

En cuanto al narrador principal, el que se asocia con el autor Ciro Alegría, éste se sitúa en ambos mundos, el del lector urbano y el del referente indígena, ocupa el lugar de la intersección deviniendo, afirma Cornejo Polar, “en una especie de intérprete y de testigo del mundo cordillerano”. Por lo tanto, el lector acepta como propia de ese universo andino “la norma lingüística de los narradores populares como un aspecto más del testimonio verista del narrador y como la única posibilidad de presentar la realidad del mundo novelado”.¹⁹

Eduardo Huaytán Martínez (2009) propone al testimonio andino como la continuidad del indigenismo, llámese ortodoxo o neoindigenismo. En efecto, esa voluntad tan marcada en Ciro Alegría de transcribir relatos apelando al modo de hablar, a la voz de los personajes, lo ubica en el lugar del gestor testimonial, de aquél que suele ser denominado el “intelectual solidario”, que es quien presta su capacidad letrada para dejar oír la voz del otro. Este autor implícito se muestra solidario e interactúa dialógicamente con los subalternos en un proceso dinámico de intercambio que los libera de su silencio y los muestra como personajes autónomos.

El uso de la oralidad que produce el registro de la voz genera el efecto de realidad—verdad, o efecto documental según la propuesta de Hugo Achugar (1992). Por ende, el recurso de mimar la voz del otro hace que el lector asuma como auténtico, como verídico ese discurso.

Necesariamente el testimonio involucra la presencia de un interlocutor (gestor) y un testimoniante (testor). Este encuentro se produce dentro de un

¹⁹ *Ibídem*, p. 87.

mismo espacio social y supone un diálogo, pero desde posiciones diferentes por la distancia que existe entre ambos: intelectual/activista, extranjero/indígena, oralidad/escritura. Este dialogismo, al que hemos aludido, está representado en las novelas de Alegría y lo reconocemos en la doble enunciación, el de sus narradores folklóricos llámese Matías, Silverio Cruz, Simón Robles, etc. y el del autor implícito que hace el papel del gestor en la práctica testimonial.

Así, tenemos un sujeto que utiliza formulas, palabras, dichos e historias para construir un texto original emitido desde otra tradición. Estos narradores populares hablan desde otro lugar de enunciación recurriendo siempre a los saberes adquiridos en experiencias anteriores, es decir a la memoria colectiva. “Me contún señor quen tiempos antiguos los peruanos adoraban comua meros dioses al río tamién y tamién a la serpiente”. Es evidente que los relatos narrados por los personajes no son propiedad del autor implícito porque es un conocimiento que está fuera de su competencia y de su espacio socio cultural, por lo tanto pertenecen al campesino indígena. Esta operación genera la construcción de un “yo” popular que además de representarse así mismo también representa a “otros”. Entonces este sujeto plural hablará en nombre de la comunidad a la que pertenece.

Lo contado por estos narradores nos recuerda la vida de quienes padecen opresión, injusticia social, sufren el abuso de los militares y son confinados a permanecer en los márgenes de la sociedad. Ese es el caso de Mateo, yerno de Simón Robles, cuando es capturado y obligado a abandonar a sus hijos y a su esposa para cumplir el servicio militar.

Los gendarmes llevaban enormes fusiles y estaban uniformados de azul y franjas verdes. Sin más le preguntaron a gritos:
—¿ónde está tu libreta?

El Mateo no respondió. El que llevaba galones gruñó.

— ¡Tu libreta e conscripción melitar! (...) El Mateo no entendió bien, pero recordaba que a otro indio de la ladera del frente lo llevaron hacía años por lo mismo (...) atinó a responder:

— Ay en la chocita, puestará... Y echó a andar seguido de los cachacos (...) tuvo que seguir hacia el bohío y entrar. Salió acompañado de la Martina (...) ella con las manos juntas, en alto, llorando e implorando:

— Nuay libreta taititos, ¿dionde la va sacar? ¿No lo lleven, taititos? ¿Qué será de nosotrus? Taititos, dejénlo...

Uno de los gendarmes bajó del caballo y le dió una bofetada, tirándola al suelo, donde la Martina se quedó gimiendo y lamentándose. El Mateo amarrado por las muñecas, los brazos a la espalda fue llevado a prisa.

Este sujeto de enunciación y de un enunciado otro se presenta como un testigo que cuenta lo que ve enfatizando en su discurso: los problemas, los abusos y las penurias que pasan los que viven en su comunidad. En *Los perros hambrientos* los pobladores deben soportar a un hacendado prepotente que los despoja de sus propias tierras y los condena a vivir una vida miserable.

En este contexto es que escuchamos los pedidos y súplicas de Simón Robles al hacendado don Cipriano cuando sobrevino la sequía y no tenían nada para comer: “un poco de cebada patrón (...) tengasté piedá (...) sus mulas y caballos finos tan comiendo cebada. ¿No vale mas quiun animal un cristiano? (...) hoy es el caso que debe matar pa que coma su gente. Peyor que perros tamos... Nosotrus sí que semos como perros hambrientos”.

Este “nosotrus” representado en la voz de Simón Robles trae a colación los problemas y conflictos del testimonio acerca del quién habla, para qué lo hace y desde qué posición enuncia. En este caso es la voz de un oprimido quien se alza para reclamar los atropellos de una clase privilegiada. De ahí que lo dicho por Simón cumpla con la función denunciatoria del testimonio y al mismo

tiempo cuestionadora de quienes ostentan el poder. En este sentido los sucesos guardados en la memoria de estos narradores sirven para construir la historia desde otra versión, la de los silenciados.

Si bien esto es palmario, nosotros consideramos que este modo de construir relatos andinos, que utiliza Ciro Alegría, va más allá del afán verista, de recurrir a la acción detenida para generar suspenso o de persuadir al lector de que este es el modo “literario” natural de narrar del poblador andino. Aunque todo esto es correcto, en propiedad lo que está haciendo el autor es presentarnos historias alternativas a la hegemónica y monológica de la ciudad letrada.

La identidad que estos cuentos “folklóricos” construyen no es homogénea. Como en el testimonio, estamos ante personajes que cuentan una historia otra, con una voz otra, distinta a la hegemónica que utilizaba el narrador grafocéntrico y autorizado. En este capítulo se demuestra que la modalidad de emplear una serie de narradores se distingue al otro perteneciente a un sistema cultural distinto al occidental.

Este paralelismo que proponemos con el género testimonial nos ayuda a comprender que la estrategia narrativa que emplea Ciro Alegría, supone la construcción de un sujeto y una historia heterogéneos. Oír esa voz que aparece en sus novelas, implica un claro desmontaje del discurso homogenizador del poder. En la perspectiva de este ensayo, es allí donde radica la plena actualidad de este clásico de las letras peruanas.

En la tradición andina abundan cuentos que tienen origen escrito. En un medio híbrido, pluricultural, de fronteras porosas entre escritura y oralidad, como es el universo andino, no existe oposición entre ambas tecnologías

comunicativas; más bien ambas se autorreferencian, interactúan o sirven de base para una performance oral o escrita.

Así como Ciro Alegría usa la oralidad para escribir cuentos de estirpe “folklórica”, también en la narrativa oral hay relatos cuyo origen se puede rastrear en la escritura, en los libros, y que al paso del tiempo se han incorporado a la tradición de las comunidades. Ello, una vez más, nos demuestra la dimensión heterogénea y transcultural no sólo de la narrativa escrita de corte indigenista sino también de la oralidad que con tan buena salud sigue cultivándose en los Andes.

Estos cruces entre la oralidad y escritura pueden percibirse en otros novelista, tensión que tienen como resultado una forma expresiva otra como la escrita por Mario Vargas Llosa en *El hablador* (2008), precisamente en el apartado siguiente haremos una comparación entre las formas de presentación de la oralidad en Ciro Alegría y en Mario Vargas Llosas, esto a partir de lo planteado en este apartado.

2.2. La voz entre las escrituras

En este estudio abordaremos cómo se configura la oralidad en las novelas de Ciro Alegría y en *El hablador* de Mario Vargas Llosa. Los conceptos de oralidad que serán empleados aquí serán tomados desde la perspectiva de Walter Ong (2009) y de Carlos Pacheco (1992). Hemos optado por esta perspectiva teórica porque nos interesa poner de relieve la manera cómo se estructura el pensamiento de una cultura letrada y otra que procede de un sistema cultural distinto. Nuestra hipótesis de trabajo es que las situaciones de oralidad recreadas por ambos escritores se ficcionalizan de modo distinto y con

diferente finalidad. En el caso de Ciro Alegría, como ya hemos demostrado en el acápite anterior, proponemos que la oralidad ficcionalizada además de pertenecer a una oralidad primaria construye un sujeto heterogéneo, distinto del narrador monológico y que nos revela una episteme otra.

Mientras que en *El hablador* la oralidad es producto del genio creador del escritor que, en el caso de Vargas Llosa, emula con destreza (aspecto ya señalado por varios críticos). Si bien es posible encontrar la recreación de una oralidad primaria que en Vargas Llosa posee varios niveles. Uno de ellos es el del lenguaje, con marcas como la deixis, las repeticiones y el lenguaje coloquial. El otro es el del plano narrativo, donde el diálogo y el dialogismo de dos sistemas culturales distintos están puestos en función de reproducir de forma verosímil el mundo amazónico puesto en boca del hablador. Este modo de ficcionalizar aproxima al lector a las voces y crea esa sensación de cercanía con el mundo representado: el amazónico.

Walter Ong (1987) define la oralidad primaria, como aquella que puede hallarse en las culturas enteramente ágrafas. Asumimos este concepto por la fuerte carga cultural con que una sociedad articula y transmite su forma de conocimiento. En el discurso escrito la representación de la realidad supone un efecto “verista”, sin embargo aunque suponga una construcción de oralidad, esta se hace compleja cuando nos damos cuenta que el texto en cuestión posee personajes cuya forma de narrar responde a los procesos sicodinámicos propios de la oralidad primaria, propios del “poeta oral”.

En el caso de Ciro Alegría nos referimos a la recurrencia del relato «folklórico», de raigambre claramente oral, que utiliza con profusión en sus tres novelas. En el apartado anterior enfatizamos en ese lenguaje oral que es

producto de la mezcla o choque entre lenguas de aquel que habla quechua y aprende castellano, de ahí que la secuencia sintáctica no es “normal”, porque el ojo demora en recorrer cada línea, reconociendo cada palabra, como si se enfrentara a una especie de orografía discursiva encabritada, que requiere lentitud para identificar las palabras, término por término. Ciertamente, este es un texto para ser “escuchado” antes que leído, inclusive uno puede imaginarse el tono de voz, el timbre, el dejo de los personajes como Matías o Silverio, quienes al contar su relato se evidencia como se impone la voz antes que la letra. Estamos pues, y valga el oxímoron, ante una *oralidad escrita*.

La oralidad expuesta y desarrollada ‘por Alegría no posee una función meramente decorativa, por eso es posible detectar varias características propias de la oralidad primaria como: el acto de rememoración, el modo de hilar que posee el narrador oral, el saber propio de la comunidad que no está separada de la naturaleza, sino enteramente articuladas y sustentadas por lugares, detalles, momento y lugar donde ocurrieron los sucesos. Veamos un ejemplo:

Quiuna viejita tenía dos perros; el uno se llamaba Güeso y el otro Pellejo. Y jue quiun día la vieja salió e su casa con los perros, yentón llegó un ladrón y se metió bajo e la cama. Golvió la señora po la noche y se puso a acostarse. El ladrón taba calladito ay, esperando quella se durmiera pa augala silencito sin que lo sintieran los perros y pescar las llaves de un cajón con plata. Y velay que la vieja, al agacharse pa pescar la bacenica, le vio las patas ondel ladrón. Y como toda vieja es sabida, ésa también era. Yentón se puso a lamentarse como quien no quiere la cosa: 'Yastoy muy vieja; ay, yastoy muy vieja y muy flaca; güeso y pellejo no más estoy'. Y repetía cada vez más juerte como almirada: “¡güeso y pellejo!, ¡güeso y pellejo!”. Yeneso, pue oyeron los perros y vinieron corriendo. Ella les hizo una señita y los perros se jugaron contrel ladrón haciéndolo leña... (Alegría, 2001: 16-17)

Estos relatos llenos de significación condensan el saber cultural que, en determinadas circunstancias, se comunican entre los miembros de una comunidad, como es el caso de este cuento que Simón Robles relata a los miembros de su comunidad para explicar por qué les puso a sus perros Güeso y Pellejo. El cuento andino, y con ello la abundancia de relatos populares que actualiza Alegría, justamente tienen un común denominador: el saber que transmite el narrador comporta una ética, un modo de actuación en la realidad, una manera de aprender a orientarse socialmente.

El mundo narrado por alguno de sus cuentistas sea Simón Robles o el anciano Matías, entre otros narradores populares que construye, sea en *Los perros hambrientos* o en *La serpiente de oro*, por ejemplo, es un mundo conocido, frecuentado, caminado por el receptor inmediato de estos cuentos, es decir, el comunero indígena.

La oralidad representada por Alegría muestra el poder de la representación que se le permite a la palabra en su sentido sonoro, pues como afirma Ong “las palabras son acontecimientos, hecho” (1987: 38). Otro aspecto señalado por el autor y que evidenciamos en Alegría es esa casi “ausencia total de escritura” que produce que sus personajes no produzcan un mismo curso de pensamiento ni con esa organización ordenada propia de la escritura; sino que empleen formulas mnemotécnicas, acumulaciones, introduciendo sus relatos de manera singular en situaciones únicas²⁰ porque se privilegia y estimula la fluidez, el exceso y la verbosidad tal como lo demostramos en el acápite anterior.

Si bien, nos interesa por lo pronto cotejar el uso de la oralidad en las novelas de Ciro Alegría y en *El hablador*, de Vargas Llosa, consideramos que es

²⁰ Estas situaciones únicas Gonzalo Espino las denomina *evento*.

posible citar otros autores que al igual que Alegría han logrado reconstruir ese efecto de oralidad vinculado a una episteme andina. Ese es el caso de Oscar Colchado.

Clarivel Valverde, en su reciente libro *La voz de la memoria. Una aproximación a Cordillera negra* (2014), subraya que las imágenes recreadas en el hermoso libro pueden “sentirse” y “escucharse” a través del efecto de oralidad que logra el autor. En este sentido, se pone de relieve la función de la voz porque esta garantiza el modelo mítico que subyace en los relatos, modelo basado en el modo de pensar y de vivir del hombre andino. Por ejemplo, la autora señala el fuerte dinamismo del efecto oral en el relato “Cordillera Negra” a partir del uso de onomatopeyas, interjecciones, digresiones y redundancias, entre otros rasgos textuales, que logra reproducir en un castellano andino.

Martín Lienhard (1991) subraya el impacto que la escritura fonética tuvo sobre la cultura predominantemente oral del antiguo hombre andino y cómo, a pesar de los esfuerzos de los conquistadores, la voz de su cultura oral ha ido dejando su huella en un producto escritural como es la literatura. Resultado de este contacto emergen textos que reflejan ese enfrentamiento entre la oralidad y la tradición letrada. Hablamos de textos híbridos que Lienhard llama alternativos, textos que nos ofrecen la posibilidad de ver “algo” de ese universo de las culturas orales, al mismo tiempo que serían una confirmación de la existencia de zonas de contacto, intercambio y conflicto entre escritura y oralidad. Esta hibridación ha generado discursos escritos donde se pone de relieve dos instancias bien diferenciadas: “(el) dueño de la escritura y el (que es) depositario de la memoria oral”. La primera instancia corresponde al autor oficial del texto en su conjunto, que controla la producción del sentido y, la segunda, al autor

implicado, quien plasma su voluntad de representar la memoria colectiva andina por gestión y control del primero.

A estos textos, cuya estrategia principal es la de “recrear” el discurso del otro, Lienhard (1991) los denomina “literatura de etnoficción”, en tanto que se fabrica un discurso étnico de manera artificial con pretensiones de mimar al otro. Carlos Pacheco (1992) comparte la propuesta de Martin Lienhard contenida en su libro *La voz y su huella* y señala que estos puntos de fricción, donde ubicamos a un sistema cultural denominado popular, y otro ilustrado, se muestra en la presencia multiforme de la oralidad popular en la narrativa latinoamericana actual, donde hay comunidades que siguen siendo predominantemente orales, no solo porque prima el discurso oral sobre el escrito, sino también porque lo oral constituye “uno de los hilos maestros de su tejido social y cultural” (Pacheco, 1992:20). Las formas de la presencia de esa oralidad cultural es lo que Pacheco explora y analiza en su libro.

La oralidad en la literatura aunque es “una representación” o “ficcionalización” posee grados de inmediatez, lo que Ong llama “residuos orales” (Ong, 2009:115), es decir aquellos rastros en un texto de formas de pensar y expresarse pertenecientes a una tradición preliteraria o a una cultura en la que prevalece la oralidad. Estos residuos pueden estar conectados o no a una oralidad primaria. Cuando estos residuos evocan o parecen ser idénticos al registro oral de la lengua hablada, son, en realidad, fingidos, o sea, una imitación producto de culturas letradas en la que se mezclan características tanto de la lengua hablada como de la lengua escrita.

Acerca de la novela *El hablador*, de Mario Vargas Llosa, la crítica ha señalado que el novelista ha ficcionalizado la oralidad con gran maestría, pero

esta no busca “un estudio más profundo de los machiguengas sino [que la ficcionalización oral de la novela está puesta] al servicio de una mejor representación de los mismos” (Marcone, 1997: 169). Marcone al referirse al discurso del “hablador” afirma que este sería una construcción grafocéntrica y a ello responde su pregunta “¿A quién debemos atribuirle, entonces, la autoría de los capítulos impares en los que habla Saúl Zuratas convertido en hablador machiguenga? Desde la postura de Marcone el discurso del hablador recreado en toda esta novela “es la ficción que finalmente el novelista/Vargas Llosa pudo escribir treinta años después” (Marcone, 1997: 169).

Agustín Prado (2011) también incide en este aspecto y afirma que para otorgarle verosimilitud literaria Vargas Llosa construyó la narración valiéndose de varios recursos de las consideradas culturas arcaicas y tradicionales como

La recreación de las normas del discurso oral (primario) donde su personaje hablador enuncia directamente un manojo de historias a un(os) receptores específicos. Segundo, la (re) escritura literaria de los mitos machiguengas hilvanados dentro de su órbita mítico-social y a su vez acoplándolos con algunos relatos canónicos de la literatura occidental. (Prado 2011: 34).

Vargas Llosa articula esta novela en varios niveles de ficción. En un primer nivel encontramos la voz narrativa de un escritor anónimo situado en Florencia hacia 1985. En la segunda se menciona la relación con Saúl Zuratas, antiguo compañero de estudios de San Marcos; en la tercera reconstruye las visitas que hizo a la Amazonía peruana, en la cuarta se rememora el proyecto que tuvo de escribir una novela sobre “habladores”. Todas estas historias se desarrollan alternadas en cinco capítulos (I, II, IV, VI y VIII). El último nivel de

ficción encontramos la historia del hablador machiguenga que se presenta como “Mascarita”.

En efecto, Saúl Zuratas, alias Mascarita, es invención del escritor, sin embargo su discurso es producto de una inmersión cultural en el mundo mítico de los machiguenga y de un magistral despliegue de creación realizada en un medio lingüístico orientado hacia la tradición de la cultura letrada. El propio narrador del metarrelato subraya “la dificultad que significaba inventar, en español y dentro de esquemas intelectuales lógicos, una forma literaria que verosímilmente sugiriese la manera de contar de un hombre primitivo, de mentalidad mágico-religiosa” (Vargas Llosa 2008: 175).

Para lograr de forma verosímil este discurso Vargas Llosa ha utilizado algunos rasgos dialectales amazónicos, pero también encontramos marcas de enunciación que registran el habla de los machiguengas. El discurso del hablador es dialógico porque se narran distintas versiones de los mitos, a veces mezclados con vivencias personales transmitidas por la óptica mitológica; se hace hincapié en que lo que se cuenta o se ha contado a otros; se busca, consulta o coteja la autoridad u opinión de otros habladores o sabios (los seripigaris); se discute con el público; se utiliza un estilo directo libre “que suscita la ilusión de la presencia de la voz física y culturalmente” (Marcone 1997: 173).

Otro rasgo que emplea el autor para reproducir la voz de un contador popular es la imitación de las técnicas de la exposición oral. En general, se subrayan los aspectos espontáneos, situados y no autoritativos del discurso. El hablador trata al público de igual a igual y hace ostentación de su limitada autoridad utilizando frases como: “eso es, al menos, lo que yo he sabido”, “parece”, “a veces”, “tal vez”, etc.

El simulacro verbal creado por Vargas Llosa es en cierto sentido más verosímil y también nos impacta más que los balbuceantes, y tal vez inauténticos, “originales” monológicos, recogidos y adaptados de las versiones ofrecidas por uno o más “informantes”. Emil Volek afirma que “la mayor inverosimilitud de este simulacro casi perfecto es el judío peruano Saúl Zuratas, transformado en el hablador de la apócrifa institución machiguenga” (2015: 97).

Mascarita, el hablador, se asemeja a las funciones que posee un novelista, que el mismo autor expone en *García Márquez: historia de un deicidio*. Así como Tasurinchi crea un mundo real para los machiguengas, pero mítico y mágico desde la perspectiva moderna, también el novelista es el dios que crea mundos ficticios. Los relatos del hablador están cercanos también al mundo empírico de los machiguengas, ya que en su mayoría son anécdotas de los seres humanos en la selva o historias de flora y fauna selváticas. Mientras tanto, los mitos de la cultura occidental, como la Biblia, o el referente obsesivo de *La metamorfosis* de Kafka, o la historia de la diáspora judía, entre otros, están subordinados a las estructuras míticas machiguengas. Es decir, el hablador no cultiva la sabiduría a base de los conocimientos científicos de los libros que se reconocen en la sociedad moderna, sino de la experiencia común a todos en la comunidad machiguenga.

Sin embargo, es importante recordar que a diferencia de otros habladores machiguengas, Saúl proviene de la cultura escrita europea, y la aprendió mucho antes de interiorizar la cultura oral machiguenga. En este contexto, es el perfecto imitador del hablador. Pero, en comparación con los verdaderos habladores, Saúl tiene otra forma de pensar inherente a su formación original en la cultura europea, y eso se evidencia un diálogo intertextual inserto en la novela. Así se

configura un diálogo literario entre dos sistemas culturales distintos: el andino y el occidental. Por eso hallamos en sus cuentos vínculos con la Biblia y con *La metamorfosis* de Franz Kafka. Al mismo tiempo a través del personaje Tasurinchi-Jehová, se establece un paralelismo entre los machiguengas y el pueblo judío y en ambas ocurren las mismas transformaciones kafkianas. La mitología narrada por el hablador representa un dialogismo entre la cultura indígena y la cultura europea.

Los relatos del hablador no pueden tomarse ni como una transcripción literal de la tradición oral de los machiguengas ni como una forma de discurso que busca conocer “al otro y representarlo y/o dar paso a una voz otra” (Marcone, 1997: 213), más bien es la de prolongar una otredad con la que el sujeto de la escritura se define. Los cuentos creados por el narrador se han elaborado solo durante sus dos visitas a la amazonia y a través de la información que ha consultado en las bibliotecas.

De tal manera que este mundo vivido y conocido del hablador no proviene de una cultura oral, más bien surge de su interés etnográfico por preservar la cultura indígena. En este sentido encontramos una gran diferencia entre el afán antropológico de preservación y conocimiento profundo que Arguedas ponía de relieve en su narrativa y lo que Vargas Llosa a través de Mascarita intenta conocer pero desde un espacio letrado.

Transcribir la voz no es entonces un proceso ni inocente ni inmediato como lo señalara Vera León (1987) en sus reparos a la transcripción testimonial, menos aun cuando esa voz es gestionada en el ámbito de la ficción literaria. Recordemos que el hablador, antes de serlo tuvo un proceso de inmersión cultural, es decir, fungió de etnólogo y se situó en el lugar del otro, lo estudió, lo

“leyó” y lo transcribió. En este sentido se puede afirmar que hubo una apropiación de su relato y desde su lugar de enunciación pudo “cambiarlo, reescribirlo, “corregirlo”, tramarlo” (Vera León 1987: 188).

Nelson González (2011), en una propuesta de estudio sobre *El hablador* hace un detallado reporte etnológico de la cultura machiguenga que ambos narradores de la novela, narrador autor (Vargas Llosa) y narrador personaje (Mascarita), representan sobre la cultura machiguenga. Por eso encontramos detalles sobre folklore, lengua, cultura, símbolos, sistema de parentesco, sistema de trabajo, mitos, canciones, usos, creencias, etc. En *El hablador*, se siente el deseo del autor por escribir la voz del otro, pero desde una oralidad construida por un autor para narrarlo y construirlo.

En el capítulo hemos estudiado cómo la oralidad ingresa en la narrativa escrita, y cómo esta es capaz de traducir mundos culturales a través de sus formas: tejido-escritura, con sinceros procesos de inserción cultural, pero esta tensión entre la oralidad y la escritura, al momento de representar un mundo se puede concebir como un instrumento elaborado para novelar un mundo, de esta forma hemos observado dos formas diferentes de representar esta confluencia y conflicto entre la letra y la voz. En el capítulo siguiente observaremos cómo se representan, simbolizan e interpretan los animales desde la voz-testimonio (Glorio Condorío Mamani) y desde la letra (José María Arguedas), ambos vivieron el *oqlló* del mundo andino, en ese sentido sus saberes vienen de adentro, del sentir y pensar andino, solo se diferencian en la forma de enunciarlo.

CAPÍTULO III

La fauna simbólica en la cultura andina

El tema de la fauna andina en el testimonio quechua es un trabajo vasto. Para este estudio nos centramos en el testimonio de Gregorio Condori Mamani y en la obra de José María Arguedas. Nuestra investigación mostrará el valor simbólico que tiene la fauna en la vida del hombre andino, pues la relación que este posee con la naturaleza y con los animales va más allá del vínculo doméstico y utilitario. En este estudio exploraremos los contextos en los que la fauna andina (animales y naturaleza) interaccionan en la tradición oral quechua, especialmente en el testimonio en mención.

Desde esta perspectiva postulamos una clasificación de acuerdo a los aspectos simbólicos, semánticos, cognitivos y utilitarios. Hemos desarrollado nuestro estudio basándonos en las categorías andinas de *yanantin* y *kausay*, porque nos permitirán otorgar dimensión ontológica a todos los seres de la naturaleza; en particular los animales, cuya presencia forma parte estructural y no decorativa de los relatos tradicionales quechuas.

En toda su producción literaria puede sentirse la profundidad de la cultura andina a través de la música y la naturaleza. A diferencia del indigenismo ortodoxo, donde el mundo representado cumplía con producir el efecto de

verosimilitud, en la obra de JMA este sí es parte integrante de la significación del texto y juega un rol activo e importante dentro de la narración, porque expresa una lógica y un universo simbólico específico.

Roland Forgues²¹ menciona que el paisaje incorporado en su obra ni es un recurso narrativo ni funciona como telón de fondo en los relatos, al contrario es un actor más dentro de la trama argumental y, por lo tanto, está a la par de los personajes; por eso puede dialogar con ellos. Solo por citar un ejemplo aludimos a la forma como el niño Ernesto, personaje central de *Los ríos profundos*, se comunica con el río (Pachachaca) o describe el *zumbayllu*, otorgándole *características mágicas*. Ambos elementos reflejan ese diálogo que existe entre la naturaleza y los seres humanos que están allí.

Martín Lienhard²² en su análisis sobre *El zorro de arriba y zorro de abajo*, también alude al modo en que Arguedas emplea mecanismos simbólicos de la cultura andina para irrumpir y organizar la estructura narrativa. Evidentemente estamos ante el uso de formas cognitivas indígenas que ordenan el mundo dentro de la novela. Se trata, entonces, de una perspectiva indígena interna que surge por causa del conflicto entre un referente de “abajo” y una instancia narrativa de “arriba”:

La irrupción de lo mitológico en esta novela es consecuencia de la relaciones que existen entre este texto y un universo mitológico concreto, el de los campesinos andinos anteriores o posteriores a la conquista española [...] cada una de las dos series (arriba/abajo) presenta elementos pertenecientes a varios órdenes y sin articulación directa. Al orden mitológico pertenece la oposición Tutaykire/“virgen

²¹ Forgues, Roland (1989). *José María Arguedas. Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima: Horizonte.

²² Lienhard, Martín (1981). *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Tarea.

ramera”, mientras que la pareja inmigración/ Chimbote se refiere a la historia. El encuentro entre Asto y la Argentina forma parte de los acontecimientos novelescos, pero su paralelismo con el encuentro mitológico es bastante evidente; además, la oposición Asto/Argentina es un caso particular y una traducción novelesco del fenómeno histórico del encuentro entre la sierra y la costa. [...] la oposición de las dos series, respectivamente la de arriba y la de abajo, connota clara e insistentemente una oposición varón /hembra que se puede referir a lo que los antropólogos llaman “relaciones de parentesco” [...] (Lienhard 1981: 81).

Pero nos interesa explorar su obra desde otra perspectiva, una que nos permita entender por qué el autor inserta continuamente ciertos seres que concentran una densa carga semántica. Nos referimos a los animales que Arguedas introduce a lo largo de toda su obra.

3.1. Antecedentes del estudio de la fauna en la cultura andina

Los animales forman parte importante en la vida del hombre andino. Cada uno es portador de una determinada significación y cumplen una función. Por eso, afirma Víctor Quiso,²³ no existen animales perjudiciales; unos pueden servir de alimento, otros pueden ser empleados para diagnosticar enfermedades o anunciar cambios climáticos, por ejemplo la presencia de los *kusikusi* (las arañas) predice la proximidad de la helada.

Por otro lado, hay animales que, dependiendo de los espacios, contextos y momentos en los que aparecen, nos advierten cambios cósmicos por las cargas simbólicas que portan. Para Gregorio Condori la llegada del *allqamari*²⁴

²³ Quiso, Víctor. “Kayuni yapu. Crianza de alpacas y llamas en la comunidad de Ajanani Wajra K’ucho Puno”. En Grillo et. al. *Crianza andina de la chacra*. Lima: PRACTEC, 233-314, 1994.

²⁴ En la tradición oral andina esta ave actúa como el mensajero entre las deidades míticas y los hombres. Por eso, cuando Gregorio Condori ve un avión por el cielo inmediatamente establece

es la señal que presagia el fin del mundo. Del mismo modo, el *amaru* es una divinidad ctónica que se opone al orden establecido porque encarna las fuerzas destructivas de la naturaleza y amenaza el orden actual; por ello, su presencia genera la posibilidad de un *pachacuti*.

En la tradición oral andina los animales son protagonistas de un sinnúmero de relatos que nos revelan la relación hombre-animal, tanto en la confrontación, como en la colaboración con el ser humano. Pablo Landeo (2010) sostiene que si bien los animales pertenecen a la fauna andina, se asocian en muchos casos a una concepción escatológica, asumiendo roles benignos o malignos e identificándose con la causa de los *runakuna*²⁵ al desempeñar un papel influyente, ya que poseen representatividad y ocupan un lugar significativo dentro de la narración.

Por otra parte, Olivia Reginaldo (2010) nos dice que los animales adquieren valores de acuerdo al tipo de interacción que se establezca entre ellos, pero también alude a las cualidades mítico-religiosas que éstos poseen. Los lugares donde aparecen son reflejo de la organización espacial opuesta y complementaria de la cosmovisión andina.

Precisamente, un primer antecedente sobre el estudio de la fauna andina lo realizó Olivia Reginaldo (2011) en su tesis *Yanantin: Dualidad en la serie de*

una relación análoga con el *allqamari* y empieza a sentir esperanza porque este mundo al revés está por reordenarse.

²⁵ Para ser *runakuna* debe contarse con tres condiciones: 1) tener plena conciencia de nuestra humanidad y del papel que nos toca desempeñar en la sociedad. Ejercer pleno dominio sobre nuestros atributos como seres racionales. Conocer nuestra ascendencia, identificarnos con ellos, valorar su memoria y preservar sus leyes. 2) Ser *runa* convoca la presencia del otro, del *runamasi* (gente como yo) porque el sujeto *ñuqa* se humaniza en cuanto se reconoce en el otro y a su vez es reconocido. Justifica el carácter social del hombre. 3) Es el acatamiento de las normas sociales, su reconocimiento y práctica, las que nos califica como *runa*. Esto significa formar parte de un territorio, en consecuencia tener un origen común, compartir las tradiciones del pueblo y hablar el mismo idioma. Estas condiciones societales son las que permiten al *runa* trascender a *Runa*. Otras normas que permiten adquirir el prestigio social que otorga esta categoría es participar en las distintas actividades que benefician a la comunidad, practicar la reciprocidad, desempeñar funciones comunales y pasar diversos cargos en honor a los santos patrones o dioses tutelares (Landeo 2010: 57-58).

relatos orales andinos sobre animales enamorados. El estudio propone que en los relatos existe un ordenamiento espacial de los animales, en el que runas y no runas interactúan, posibilitando un tipo de discurso que se organiza en torno a la noción del *yanantin*, categoría organizativa que señala dualidad y complementariedad.

Basándose en los aportes de Astrid Ulloa (2002), Sandra Turbay (2002) y Max Uhle Reginaldo recalca el rol importante que juegan los animales en la cotidianidad de las comunidades andinas; y más dependiendo de las regiones geográficas, como en las zonas altoandinas donde los pobladores están especialmente vinculados a sus animales, ya sea por la crianza o domesticación. Al respecto, Dietschy-Scheiterle (1989) en un estudio sobre el aprendizaje de las ciencias naturales en niños puneños menciona que a la pregunta sobre cómo se agrupan los animales, este sector lo clasificó en siete grupos: a) para vender (vaca y chanco); b) para sembrar (toro); c) para comer (gallina, ovejas y chanco); d) para cargar (llama, burro, caballo); e) para hilar (oveja, llama); f) para cuidar (perro); y g) para curar enfermos (cuy).

Así, vemos como los animales forman una parte importante en la vida del poblador andino, por ejemplo en su rol de comunero, en la crianza —en el caso de dedicarse a la ganadería como actividad principal—, en su domesticación (ovinos, vacunos, camélidos, etc.), o para que les sirva de ayuda y/o sustento; asimismo, para la defensa de otros cazadores o carroñeros (zorro, anka, aqchi, cóndor, etc.).

Astrid Ulloa en la introducción a *Rostros culturales de la fauna: las relaciones entre los humanos y los animales en el contexto colombiano* (Comp., 2002: 9-29), menciona que los seres humanos han tejido una historia que va de

la mano con los animales, quienes forman parte de la realidad y la cotidianidad y son parte vital de las cosmovisiones de diversas culturas. Y por eso están presentes en las narrativas, en los cantos, en los rituales; es decir, en diferentes manifestaciones orales, escritas, musicales, plásticas, gráficas y estéticas.

Por otra parte, Vladimir Propp (1985) advierte que en las narraciones también se condensan mensajes de carácter ético que marcan pautas y normas de vida. En el caso de las narraciones andinas, observaremos como los animales también condensan estructuras simbólicas de acuerdo a las oposiciones duales y las oposiciones de la ecología (puna/costa), el clima (estación lluviosa/estación seca), la luminosidad (negro/blanco), la consistencia (seco/húmedo), el sabor (dulce/amargo); y por otro lado, las oposiciones masculino/femenino y frío/caliente.

Reginaldo señala la importancia de estudiar las oposiciones humano/animal o cultura/naturaleza, ya que estas se entrecruzan con frecuencia pues hay animales que forman parte del ámbito humano (como los animales domésticos: ovejas, llamas, perros, etc.), los que establecen con el hombre una relación de mutuo beneficio, y los animales deificados que cumplen la función de dioses, semidioses y mediadores entre el mundo divino y el humano (el cóndor, el puma, el zorro).

Un segundo trabajo que en esta investigación seguimos, y donde se aborda la fauna andina, es la obra de Arguedas, tanto literaria como antropológica. En un artículo titulado “Animales del aire, de la tierra y del subsuelo en la obra literaria de J.M. Arguedas”, Manuel Larrú y Sara Viera (2011) afirman que la incorporación de ciertos animales dentro de la trama argumental de sus relatos y novelas no es anodina. Más bien poseen una

significación y expresan un determinado modo de ver y entender la realidad, el mismo que obedece a los dos sistemas de la cosmovisión andina: al dual opuesto (hanan / hurin) y complementario (ichoq / allauca); y al tripartito (hanan pacha / uku pacha / kay pacha).

Analizan los relatos: “Orovilca”²⁶ y “La agonía de Rasu Ñiti”; y las novelas *Los ríos profundos* y *Diamantes y pedernales*. En “Orovilca” el autor andahuaylino introduce el sistema tripartito andino interactuando en un mismo espacio desde el inicio de la narración: ave/hombre/serpiente. *Los ríos profundos*, donde la presencia de la *chiririnka* (mosca azul), las pulgas y los piojos actúan fuera de lo normal, adquiriendo una dimensión simbólica, en el momento en el que se instala la peste en Abancay.

Lo mismo detectan en “La agonía de Rasu Ñiti” donde la interacción de las hormigas, el cuy, las moscas y el cóndor en el preciso instante en que el *danzak* inicia su último baile marcan el momento liminal y más tenso del relato. Los autores nos presentan un breve bestiario andino íntimamente ligado a la estructura dual y tripartita andina. Las connotaciones de los animales cambian por el sentido que portan, por la forma en que se manifiestan y en cómo su presencia transforma el mundo del relato. De acuerdo a la interacción y los espacios simbólicos en los que operan y aparecen los dividen en tres secciones: animales del aire (*hanan pacha*), animales de la tierra (*kay pacha*) y animales del subsuelo (*uku pacha*).

Otro estudio que también se aboca al significado de la fauna andina es el de Luis Millones y Renata Mayer *La fauna sagrada de Huarochirí*. Los autores

²⁶ Sobre “Orovilca” Sara Viera realizó un primer estudio que salió publicado en la revista *Tema y variaciones de literatura* (2011); no obstante la versión definitiva es la que se publicó el 2013 en la revista *Escritura y pensamiento*. Para esta investigación hemos consultado la versión del 2013 por ser la definitiva.

detectan que las unidades conceptuales, sin las cuales no es posible comprender el contenido del *Manuscrito de Huarochirí*, son *llaqta* [comunidad, pueblo], *paqarina* [lugar de origen], *apus* [divinidades locales], *mallkis* [ancestros], etc. También incluyen aspectos geológicos y climatológicos. Un nivel que ponen de relieve es el de los dioses, ya que a partir de ellos presentan parte del ordenamiento cosmogónico andino y un tiempo cíclico de humanidades distintas. Los dioses Cuniraya Viracocha, Pariacaca, Pachacamac y Huallallo Carhuincho, Tamtañamca, Chaupiñamca, Huatyacuri y Macahuisa forman un núcleo importante, ya que aparecen vinculados a los animales. Por ejemplo, mencionan el culto a Llaccayhuancupa, hijo de Pariacaca, quien aparece encarnado en un cuero de oso; también se analiza el culto al ukumari; a Tamtañamca quien adopta forma de zorra (*atoq*) y articulan los contenidos asociados a este animal. Asimismo hacen referencia a otras crónicas e informes coloniales que guardan afinidad con su estudio.

En el análisis de Millones y Mayer los animales o bien sirven para el culto a los seres sagrados que pueblan la realidad de Huarochirí o bien se vinculan en los relatos con estas divinidades. Mencionan la importancia de la llama, por ser uno de los principales animales sacrificados en los cultos andinos. También se rescata el significado del perro (*allqo*) como aquellos animales que fueron condenados a ser comidos por los huancas.

El segundo capítulo del libro en mención, que lleva por título “La fauna sobrenatural”, se hace referencia al rol de los loros y caquis, aves de colores vinculadas con el culto a Huallallo Carhuincho y que al parecer persiste en algunas celebraciones de la Cruz de Mayo. Al análisis de estas aves sigue el de las guacamayas, el de las águilas y el de aquella ave en la que se transforma

Cuniraya cuando persigue a Kavillaca. Los autores remarcen la persecución como el eje fundamental para entender la estructura que siguen los animales en el *Manuscrito de Huarochirí*, puesto que la connotación que tendrán se deriva de la acción que estos cumplan en la persecución.

Los animales que le dijeron a Cuniraya que alcanzaría a la huaca Kavillaca, como el cóndor, el puma y el halcón, recibieron beneficios que hasta el día de hoy tienen; mientras que aquellos que le pronosticaron una empresa fallida: la zorrina, el zorro y los loros, recibieron maldiciones. Esta simple acción manifiesta no solo un ordenamiento de la fauna dentro del *Manuscrito* sino también conlleva toda la cadena alimenticia y ritual que ellos implican.

En el tercer capítulo del libro de Millones y Mayer, “El puma, el cóndor y la serpiente”, se retoma con más profundidad precisamente la escena de la persecución. En este capítulo los autores condensan los contenidos históricos de las fiestas, las danzas y cantos andinos junto a los contenidos semióticos de estos tres animales ligados a otros. Así el *Amaru* se presenta como un concepto de dimensiones sagradas que no siempre asume la forma de dicho animal, esto es el de la serpiente. En la tradición oral puede aparecer como un cerdo de color rojo encendido, o como un toro que emerge de las profundidades de un lago y/o las entrañas de la tierra, pero su forma habitual es la de una serpiente de tamaño descomunal, aunque tampoco es la única forma de reptil al que está asociado, también puede conectarse, desde luego, con el arcoíris o el *Amaru* celestial.

Otro estudio es el de Pablo Landeo (2010), aunque no trata directamente el tema de la fauna sí aborda el testimonio de Gregorio Condori y lo analiza bajo la categoría *yanantin*. Tanto Asunta como Gregorio se hallan en la indigencia. El

despojo, la explotación y la adversidad son indicadores comunes en el devenir cotidiano de nuestros personajes; dicho de otro modo, la lucha que emprenden para sobrevivir es tenaz; sin embargo, la pobreza, la orfandad, las enfermedades, la misma ciudad y sus hábitos de vida occidentales anulan todo afán de sobrevivencia.

Un elemento importante del texto de Landeo es que enfatiza en cómo el contacto con el mundo occidental y la ruptura de vínculos con la comunidad de procedencia fueron determinantes para el pensamiento de Gregorio. En la estructura cognoscitiva de Gregorio la noción de la mujer como elemento complementario dentro del yanantin ha cambiado. Ahora Gregorio percibe y juzga a la mujer como un bien utilitario que ejecuta tareas domésticas, además de ofrecer satisfacciones sexuales al marido. Landeo menciona como las facultades reproductivas son forzadas con el uso de elementos auxiliares, como tomar cerveza hasta emborracharse y tener relaciones con la pareja. Así, el cuerpo femenino, alter ego de la *Pachamama*, será forzado a reproducirse, aunque en el caso que analizamos los objetivos no se cumplen. Para nuestro personaje, la capacidad procreadora de los *runakuna* se halla subordinada a la potestad divina.

Las formas occidentales de percibir la vida en la mentalidad de Gregorio son evidentes, en tal sentido la contribución del esfuerzo femenino en sus declaraciones es nula. Asunta, surge como la mujer de la casa, sumisa, callada, anónima, con sus afanes de mujer y sus enfermedades. Lo mismo ocurre cuando Gregorio Condori interpreta la llegada del *allqamari* (ave mitológica, mezcla de cóndor y llama) como una señal que presagia el fin del mundo. En la tradición oral andina esta ave actúa como el mensajero entre las deidades

míticas y los hombres. Por eso, cuando Gregorio Condori ve un avión por el cielo inmediatamente establece una relación análoga con el *allqamari* y empieza a sentir esperanza porque este mundo al revés está por reordenarse.

3.2. Categorías andinas para estudiar la fauna simbólica andina

Las categorías que usaremos han sido tomadas de los trabajos de Tristan Platt (1976), Enrique Mayer (1972) y María Rostworowsky (2000). El término *Yanantin*, ya aludido en el primer capítulo, proviene de la raíz quechua *yana* que en castellano significa negro, pareja y mano de mortero o almirez al que se ha añadido el sufijo *ntin* terminación pluralizadora que añadida al nombre expresa la acción del verbo ejecutada en sociedad o compañía de personas animales o cosas. Pero el término *yanantin*, antes que asociarse a un sustantivo o adjetivo cromático, se conecta directamente con el otro complementario de un sujeto, activo o pasivo de una acción o estado.

La pareja conyugal andina posee esa característica y es la primera acepción que se da a la palabra *yanantin*, como la unión varón- mujer. Los roles de la pareja conyugal andina ayudan a entender la naturaleza del concepto de *yanantin*: como la división de actividades de acuerdo al sexo donde se identifican roles y acciones que recaen en el varón (actividades pecuarias, representar a la familia ante la comunidad, cultivar la tierra) y otras que son propias de la mujer (cocinar, tejer, atender a los hijos, comercio a pequeña escala). El pastoreo y la ganadería se asocian al varón, la agricultura y el comercio a la mujer, pero esto no priva al otro género de realizar actividades en dichos campos.

En la dualidad se alude a las dos sayas o mitades opuestas y complementarias; una zona alta o *hanansaya* (*hanan*) que corresponde al

mundo de arriba y se asocia con lo masculino, la otra es la zona baja o urinsaya (*hurin*) que corresponde al mundo de abajo y se asocia con lo femenino. A esta oposición habría que incorporar un tercer elemento que actúa como mediador, porque compensa las asimetrías al propiciar un equilibrio armónico atenuando los conflictos antagónicos y alentando la reciprocidad que favorezca la complementación. Este elemento mediador incorporado a la oposición binaria genera un sistema tripartito: nos referimos al *hanan*, *kay* y *uku* o *urin pacha*.

Esta organización vertical o de correspondencia dual, equilibrada por el *kay pacha* (mundo de acá), se conecta con el orden horizontal de complementariedad estructurando una organización cuadripartita, conocida como *suyu*. Entonces, tenemos un *hanan* y un *urin allauca* (arriba y abajo derecha) cuyo complemento simétrico es *hanan* y *urin ichoq* (arriba y abajo izquierda). Esta estructura posee un centro articulador o chaupi. Tom Zuidema (1989) nos dice que es posible diferenciar entre dos tipos de chaupi: de un lado, el Cusco, que era el centro geopolítico que articulaba los cuatro suyus (chaupi estático), y, de otro, el Inca, quien era centro de la organización sociopolítica del imperio o “el centro del universo” (chaupi dinámico). El chaupi viene a ser, entonces, el quinto elemento del *yanantin*. De otro lado, existen dos principios que reestructuran sus partes: el *tinkuy* y el *cuti*. El primero es el encuentro de contrarios para generar intercambios, mientras que en el segundo, *kuti* (turno o vez), implica relevo de contrarios, aun cuando su primera acepción, en el marco de la visión agrocéntrica andina, es el de la regeneración.

Hasta el tiempo en el mundo andino es discontinuo y cualitativamente heterogéneo. Los múltiples ciclos obedecen normalmente a los principios fundamentales de correspondencia y complementariedad; cada ciclo contiene

dos fases complementarias de verano e invierno, de día y de noche, de ciclo lunar creciente y decreciente, correspondiendo al ciclo menstrual femenino (entre ovulación y menstruación); el ciclo meteorológico de sequía y lluvia; el ciclo agrario de las épocas de siembra (*tarpu*) y cosecha (*poqoy*).

Un segundo concepto teórico es la noción de *kausay* (lo que alienta, lo viviente). Pierre Duviols, a modo de paradoja, comentaba que el mundo andino se halla superpoblado. A ojos foráneos esto parece absurdo, pero no lo es. Cada zona, cada paraje, cada cerro tiene nombre, tiene ánima y es identificable como entidad viviente. En la tradición oral andina no existe una separación radical, ontológica entre los seres que habitan el mundo y el mundo mismo. Todos ellos participan de una raíz común: el alentar sobre la tierra. Aún en el ámbito de la muerte no es una abolición radical. Más allá el rito de pasaje que se realiza en la ceremonia de entierro, *piqchay*, continúa otra forma de existencia que se desarrolla en el *hanan pacha*, o en el espacio dominado por los *apus* donde el comunero continúa, en situación de normalidad, trabajando sus tierras.

3.3. Clasificación de la fauna andina en el testimonio de Gregorio

Los animales son seres simbólicos que interviene en forma decisiva en la vida de los hombres. Para el caso de Gregorio Condori Mamani proponemos dos clasificaciones, los animales según su utilidad cotidiana y cómo estos están vinculados con las divinidades. También veremos cómo ellos pueden simbolizar el poder.

3.3.1. Fauna utilitaria

En este acápite clasificaremos los animales basándonos en las mismas claves cognitivas con las que Gregorio utiliza en su discurso para referirse a ellos. En ese sentido clasificamos los animales según la utilidad que les dan en las comunidades campesinas y él mismo en su condición de caminante.

En el capítulo I cuando narra su infancia, Gregorio nos habla de un arriero que llegó a su pueblo: “En eso llegó un arriero a mi pueblo, trayendo sal y azúcar en muchos caballos y mulas para canjear con lana chuño y moraya. Me dijeron que ese arriero, llamado don Jacinto Mamani, sabe llevar chiquitos al cusco para muchachos de sus compadres” (Valderrama y Escalante 2014: 23).

En este breve fragmento la mención a las mulas y los caballos es para señalar dos aspectos: primero el rol utilitario de ambos animales, pues ambos son usados como instrumentos de carga para el arriero quien va con chuño y moraya para reciprocitar por otros productos; y segundo, la relación que estos tienen con las divinidades tutelares, Apus o wamanis. En el Perú existe el arrieraje y también el tropero; y junto a ellos el llamero. El arriero es el transportista que utilizando acémilas traslada equipajes, carga y personas de un lugar de origen a otro de destino; es genérico. El tropero, es el que traslada de un lugar a otro ganado de todo tipo por caminos especiales y muchas veces utilizando horas en las noches para no ser perturbado ni perturbar a los otros transportistas durante el día.

El sistema de arrieraje se establece con la llegada de los españoles, pues antes quien hacía de mensajero era el chasqui y el transporte de productos era a través de llamas que viajan por una red vial de más de 25000 km de caminos troncales y secundarios que comunicaba los principales centros administrativos

del Tahuantinsuyo. Tanto el uso de mulas así como el arrieraje está asociado al comercio, la prosperidad y la riqueza.

En la literatura oral hay ciclos míticos correspondientes a la riqueza y la pobreza gracias a los regalos que el arriero recibe de las deidades tutelares (Apu y Wamani); los lugares encantados (lagunas, montañas, quebradas); las devociones y santificaciones populares; los bandoleros y cuatrerros, los relatos de recreación, chanza y esparcimiento; y, los del entorno familiar.

Juan Ansión (1987) señala que este tipo de relatos²⁷ poseen un componente axiológico porque refieren aspectos de valores morales, cognitivos y funcionales que norman y forman la vida social. Los relatos de arrieros con wamanis previenen, testimonian, sancionan, estimulan o premian a los desvalidos y más pobres y castigan de diversas maneras a los transgresores que faltan el respeto a la Pachamama. Pero, al mismo tiempo, se evidencia la relación entre el hombre y la naturaleza, en su aspecto tanto natural como

²⁷ Unos de los relatos más difundidos es el de dos hermanos socioeconómicamente opuestos. El mayor rico, explotador y sedentario y el menor laborioso, respetuoso y arriero. Cuentan que el arriero cuando trajinaba con una recua de acémilas, al caer la tarde acampó en un paraje solitario entre las montañas, ubicándose para pernoctar en una cueva. Antes de conciliar el sueño, cuando el arriero mascaba la sagrada hoja de coca, previo pago a la Pachamama, escucho que los Wamani moradores de los cerros conversaban entre sí. Uno le decía al otro “¿Qué le vamos a dar a este nuestro hijo?, yo le daré ceniza”. El otro le respondía “yo le daré carbón” y el tercero agregaba “y yo harina de maíz”. Cuando despertó al día siguiente, pensaba en su “sueño” y, de pronto, vio entre su carga tres atados conteniendo ceniza, carbón y harina que los tomó con cariño y se llevó en la espalda y arriando la recua de acémilas continuó viaje hacia su hogar. A medida que se acercaba a casa su equipaje iba pesando más y más. Cuando llegó a la puerta de su casa se deshizo de su carga y constató que se habían convertido en oro, plata y cobre. Riqueza que le permitió incrementar su ganado y sus cultivos. Así reversionó su pobreza con riqueza.

El hermano mayor egoísta y sin sentimiento comunal, rico y avaro, viendo la prosperidad del arriero, su hermano, le obligó a confesarle ¿Que había hecho para prosperar? El arriero se vio obligado a notificarle de lo ocurrido. Ante la noticia, el hermano, avaro y codicioso, fingiendo viajar llegó al mismo lugar, acampó en la misma cueva y cuando trataba de conciliar el sueño escuchó conversar a los Apu Wamani, quienes acordaron darle los mismos elementos que al hermano menor. Al día siguiente, el hermano del arriero encontró y cargó lo que habían dejado las deidades y retornaba a su hogar; empero los perros le ladraban, su esposa e hijos, al verlo, le lanzaron piedras, sus vecinos lo ahuyentaban mientras él trataba de decirles era el esposo, padre y vecino. Cuando se dio cuenta le había crecido cuernos, cola y el rostro se le había transformado en el de un ciervo. El avaro murió. Se dieron cuenta que era el hermano avaro porque tenía como piel el poncho que le había tejido su esposa.

sagrado. En el primero la naturaleza prodiga al hombre de los medios de subsistencia que permitirá su existencia: los recursos naturales; y, en el segundo, vemos la relación profano y sagrado por los distintos espacios por los que transita el hombre andino: montañas, lagunas, manantes, etc. Sobre todo aquellos espacios recurrentes considerados de culto al Apu o Wamani, la Mamaqocha, santuarios, etc.

En la mención que hace Gregorio sobre el rol del arriero, además del aspecto utilitario de estos animalitos, se refleja la relación que él como runa entabla con las divinidades y los espacios por los que transita. Cuando Gregorio va como negociante de ollas al Señor de Huanca desea que sus asnos beban de uno de los manantes que están cerca del santuario:

En el Señor de Huanca, a unos pasos de la capilla, hay cuatro peñas; al pie de estas peñas hay manantes de agua que salen de la Pachamama. *El agua del primer manante es de la mamacha Virgen María. Cuando se toma su agua, se es más cristiano, y además cura la fatiga de los viejos.* El agua del segundo manante es de San Isidro Labrador. Su agua está bendecida y hay que llevar en cántaros y botellas, para echarla al ojo de los manantes dé riego. Así el agua del manante no escasea; siempre sale el mismo caudal en épocas de sequía. El agua del tercer manante es del Arcángel. Ese agua es para los niños y cuando la toman, mata sus gusanos y cura la sarna. El último manante es el que tiene más caudal y es del *saqhra* demonio. Su agua no hay que tomarla, tiene maleficios; dicen que esta agua sólo la toman los *layqas* para hacer sus brujerías. Bueno, como había salido en negocio de ollas, como todo sicuaneño, llevando mí negocio en asnos, yo quería que estos asnitos tomaran el agua de la mamacha Virgen María y se hicieran cristianos, con suerte para cargar los negocios. (Valderrama y Escalante 2014: 32)

Este relato guarda relación con otro relato, el del “Señor de Muruhuay”, como veremos a continuación:

“El Señor de Muruhuay”, que quiere decir “El Señor de la viruela”. Entonces le construyeron la choza y le rogaban para que curase a los enfermos. Estos empezaron a lavar sus heridas en la fuente que está al costado del templo, la cual proviene de lo alto del cerro y, milagrosamente, se curaron. Posteriormente le hicieron una casa más grande. Tiempo después unos extranjeros le construyeron su iglesia. Este señor es muy milagroso, no sólo cura enfermedades sino también da suerte en el negocio o soluciona alguna disputa. Por eso la gente se lleva en botellas el agua de la mencionada fuente. Dicen que Belaunde, “el chino” y Toledo fueron a pedirle suerte en las elecciones y que por eso ganaron. (Quiroz 2005: 196).

Como vemos, el Señor de Huanca y el Señor de Muruhuay aparecen relacionados a un manantial de aguas curativas. En el caso del primero se produjo en una montaña y el otro en una peña (en la que se manifestó la imagen del Crucificado: por donde entró un jinete en un blanco caballo, o de la que se desprendió una laja ante un picapedrero). Ambos se encuentran en espacios considerados sagrados por los indígenas: el agua, la roca y los manantes. En el culto católico los manantes de agua poseen propiedades curativas y aparecen vinculados al culto Mariano. Un ejemplo lo tenemos en el santuario de Lourdes.

Gregorio dice que “el agua del primer manante es de la mamacha Virgen María y quien beba de esa agua es más cristiano, además de curar la fatiga de los viejos”. Lo primero que se evidencia es que el agua de este manante devuelve la salud, pero Gregorio no ha ido por buena salud sino para tener suerte como comerciante de ollas. González Holguín nos dice que el *çami* es la dicha o ventura en bienes de fortuna que el runa puede tener. Gregorio, pues, va allí en buasca de *sami* (en la pronunciación del quechua actual).

En varias partes de su testimonio Gregorio alude a este estado de buena o mala suerte: “Esta mala suerte padecí aquella vez cuando quise llegar al Cusco

a emplearme como sirviente; pero seguro mi estrella no era para llegar al Cusco a trabajar de muchacho, era más bien para estar dando vueltas, penando pueblo tras pueblo” (Valderrama y Escalante 2014: 25). Gregorio va al Señor de Huanca porque desea tener suerte: “Bueno, como había salido en negocio de ollas, como todo sicuaneño, llevando mí negocio en asnos, yo quería que estos asnitos tomaran el agua de la mamacha Virgen María y se hicieran cristianos, con suerte para cargar los negocios”. En este fragmento vemos como se actualiza el concepto de *sami*, cuando Gregorio apela a las bondades de la divinidad que además de curar enfermedades da buena suerte. Víctor Quiroz en su análisis sobre el “Señor de Muruhuay” señala que “es sintomático que los comuneros quieran tocar la piedra para ‘cargarse de poder’ para ‘animarse’ ya que esto demuestra el carácter concreto de las divinidades en el mundo andino”. (2005: 198)

En Gregorio hay dos términos interrelacionados que aparecen en su discurso: *suwirti* (suerte)/*chiki* (desgracia). En su narración acerca de su viaje al Señor de Huanca nuevamente se reafirma su condición de pobreza, por eso no puede reciprocarse ni con los runas ni con las divinidades, de ahí su mala suerte. Hay toda una serie de relatos que Gregorio narra como el del cuentestero Matico y el relato de los Ccamaras, famosos por ser astutos abigeos. Estos relatos cumplen una doble función. Además de ser relatos que operan como mecanismos de salida (Gregorio aprendió estos relatos cuando estuvo en la cárcel; son modos cómo el espacio abierto de la tradición oral irrumpe y hace vivible el ámbito cerrado de la prisión), contribuyen a la persistencia de una ética popular; de una manera de vivir y conocer la realidad, es decir contribuyen a los

procesos de enduculturación del usuario quechua. Son siete los relatos de Gregorio:

- a) Cuento del ganadero y el apu (infracción de la norma). Relato de estabilidad.
- b) Cuento del apu y el gobierno (vicuñas). Relato de estabilidad y límite.
- c) Cuento de la pachamama y los vegetales (diferencia a los vegetales según un orden). Relato de origen “No sé en qué tiempos...”.
- d) Cuento del dios ladrón brujo (vegetales y vacas). Relato de origen.
- e) Cuento del cámara y el lazo. Cuento de estabilidad e infracción. Estrella o buena suerte.
- f) Cuento del condenado. Relato de estabilidad. Estrella o buena suerte.
- g) Cuento del reincidente. Relato de la estabilidad e infracción. Estrella o buena suerte.

Esta secuencia de relatos no es arbitraria, porque los tres últimos se asocian con la noción de suerte (*suwirti*) o estrella (destino) y se concentran en la acción de abigeato de los camara, cuya presencia ya se encuentra en el cuarto relato. El dedicarse a la ganadería es un reflejo de las condiciones sociales, económicas y culturales del hombre andino que habita en esas alturas. Los criterios que aplica en el desarrollo de esta actividad están ligados a sus estrategias de vida. Otra característica importante de esta actividad es la forma de tenencia de la tierra, que es reflejo de posición social y poder, así lo dice Gregorio:

Estos sufrimientos también pasan los paisanos pobres en el pueblo. Los paisanos con hartos animales, claro, te ayudan si eres su pariente o amigo, pero siempre tienes que ayudarles, por eso ellos hacen harta chacra y tienen buena cosecha, son ricos porque hay muchos paisanos que les ayudan por su guanito, por sus animalitos de carga.

Para cargar el guanito en la siembra, para cargar la cosecha, siempre hay que hacer ayni.

Una segunda mención al rol de los animales se produce cuando Gregorio va con un carnicero de Layo comprando ovejas:

Así me convertí de nuevo en ovejero. Yendo a los cerros tras las ovejas, armé amistad con otros chicos ovejeros, con quienes jugábamos mientras las ovejas comían, haciéndonos bolas de trapo para patear, trompos hacíamos de unos troncos de chocacomo. Yo no sé, hasta ahora no he perdido esa costumbre. Bueno, en lo que pasteaba a las ovejitas en los cerros, mientras jugaba o mientras dormía, estas se dañaban y el zorro se las comía. (Valderrama y Escalante 2014:31).

Unas de las funciones del zorro en el cosmos es su condición de ladrón de ovejas y animales de crianza pequeños. En el *Manuscrito de Huarochirí* cuando se produce la persecución de Cuniraya Viracocha en pos de la huaca Kavillaca, este se encuentra con distintos animales propios de la tradición oral andina, a quienes pide orientación con respecto al paradero de la mujer que busca. Los animales con los que se encontró, en este orden, son los siguientes: un cóndor, una zorrina, un puma, un zorro, un halcón y unos loros. Estos animales pueden ser divididos en dos grupos: por un lado, están el cóndor, el puma y el halcón, los cuales le dieron buenas noticias, ya que le dijeron que alcanzaría a Kavillaca, motivo por el cual les vaticinó un porvenir positivo; por otro lado, están la zorrina, el zorro y los loros, los cuales le dieron malas noticias al decirle a Cuniraya que no alcanzaría a la mujer, motivo por el cual él los maldijo.

Estos dos grupos representan la polaridad del comportamiento de Cuniraya Viracocha con respecto a la bendición a unos y la maldición a otros. En todos estos encuentros, se hace evidente el poder de Cuniraya Viracocha, puesto que,

a lo largo de su caminar, como menciona Gonzalo Espino, hace un reordenamiento del cosmos andino (en particular, de la fauna) a través de los buenos presagios o maldiciones a los animales en torno a los cuales se articula la tradición oral andina (Espino 2010: 91).

Así, el cóndor, ave sagrada, se hace un animal carroñero por excelencia y se vaticina la muerte a quien lo mate, el halcón comerá picaflores y su muerte será motivo de llanto y fiesta, y el puma es el cazador por excelencia de llamas y su muerte implica un baile cubierto con la piel del animal; por otro lado, el zorro será tratado con odio y su piel y cuerpo se desechará como objeto sin valor, la zorrina será odiada por los seres humanos, caminará de noche y emitirá un olor hediondo, y los loros emitirán un grito fuerte que permitirá que los seres humanos los ahuyenten de sus cultivos, además de que los odiarán por querer destruirlos.

Harold Hernández (2005) nos dice que cada especie puede suponer varias funciones determinadas de acuerdo con características distintivas; pero es cada sociedad, de una u otra, quien hasta cierto punto escoge la característica con la que se distinguirá a la especie en el sistema de significaciones del mito. Por ejemplo, en el mundo andino el zorro es un animal predador, pernicioso para el hombre. Por eso, siempre andará al acecho de las crías de las ovejas, pero cuando asuma forma humana asume inmediatamente las cualidades objetivas y naturales del zorro y se torna un timador por excelencia. Gonzalo Espino (2014) señala el carácter ambivalente del zorro y lo propone como un animal de función mediadora entre el mundo de arriba y el mundo de abajo. Para el autor su carácter ambivalente dentro del imaginario andino obedece a su asociación con políticas de adoctrinamiento propiciadas por los Concilios Limenses y al tránsito

de los modelos retóricos, especialmente del neoclásico, que acompañaron al discurso emancipador.

Por otro lado, Efraín Morote Best (1988) proporciona una lista de las denominaciones que el zorro ha adquirido dentro de la narrativa oral, además de ser retratado como taimado y crédulo, y víctima de los engaños de otros animales como el burro, la wallata, el ratón, etc. También se hace referencia a su cualidad de poder convertirse en humano. Gregorio asocia al zorro con los ladrones: “También en épocas de lluvia se les ayuda a pastear las ovejas, las llamas, y en las noches a velar contra los ladrones y los zorros. Estos zorros son mañosos, justo en las noches de lluvia o de harta nevada, vienen a robarse los corderitos”. (Valderrama y Escalante 2014: 37)

Otra mención del rol utilitario de los animales es cuando está en la cárcel

Ese oficio de hilar y tejer, no sabía nada. En mi pueblo ese oficio era solo para mujeres. Como en la cárcel el que no hila o teje no tiene nada para comer, tuve que aprender a hilar. [...] Traían de todas partes, en costales, lana para hilar y tejer: ponchos, costales, frazadas, mantas. Nunca faltaba lana ya sea de alpaca, oveja o llama.

La confección de tejidos es una de las actividades más antiguas y quizás más desarrollada de la cultura andina. Los textiles andinos diversos aspectos y lograr un sinnúmero de piezas de diferente calidad. El desarrollo del manejo de los textiles proviene desde las épocas tempranas de la cultura andina, y es un elemento de la vida cotidiana entre las sociedades tanto del Perú antiguo como del mundo rural contemporáneo. De acuerdo a la situación, un textil andino cumple una función diferente, puede ser social, ceremonial y funeraria. Gregorio menciona que son tres los animales específicos para extraer lana: llama, oveja y alpaca.

3.3.2. La fauna ligada al poder y la riqueza

Gregorio realiza una división casi metafórica de la sociedad escindida del siglo XVIII, la de los indios y de los mistis. Ambos se constituyen como un grupo social separado, pero en un orden diferente debido a la presencia del otro. En este sentido la relación es jerárquica. De modo que el misti frente al indígena concentra mayor riqueza y poder que él.

Ayni solo hacemos algunos paisanos, entre parientes o amigos, uno que otro. Si todos hiciéramos ayni, estas casas de pueblos jóvenes no se estarían como se ven, como casas de condenados; será porque el corazón de todo paisano. [...]

Cuando en la cosecha te faltan caballos o burros para trasladar la cosecha de papas de la chacra al troje, te prestan en ayni, pero eso sí, todo ayni tienes que devolver con todo corazón. Si tienes estos animales y parientes o amigos que los necesitan, tienes que prestarlos. Si uno no tiene estos caballos, burros y otros animalitos que carguen guano no puedes hacer la chacra. A ver, ¿cómo, pues, harías si no hay animales que carguen el guano, la semilla? Así también tiene que haber animales que carguen guano, porque si no hay animales que carguen guano, menos habrá para cargar en la siembra o en la cosecha. Por eso, necesariamente, tienes que ayudar en el trabajo a las personas que tienen estos animales, por su guano, por sus animales de carga. Por eso las personas con más animales hacen harta chacra, porque los pobres sin animales van a ayudarles, ya sea por su guano o por sus animales de carga. (Valderrama y Escalante 2014: 41-42).

Lo resaltante de esta cita es la visión de organización agrocéntrica que tiene Gregorio. El miembro de la comunidad que lleva el papel central es el ser chacra (o seres chacras) porque la chacra se relaciona con otros seres naturales como montes, pastos, aguas, animales, plantas, suelos, etc.; también con seres divinos como el sol, la luna, las estrellas, la pachamama, el rayo, los cerros

donde moran los Apus, etc. Y con seres humanos que según los casos intervienen bajo formas sociales de organización que van desde la pareja, el grupo familiar, el interfamiliar, la faena comunal e intercomunal.

Gregorio enfatiza en “hacer chacra”: “Por eso, necesariamente, tienes que ayudar en el trabajo a las personas que tienen estos animales, por su guano, por sus animales de carga. Por eso los runas con más animales hacen harta chacra, porque *los pobres sin animales* van a ayudarles, ya sea por su guano o por sus animales de carga”. Como vemos, chacra no se limita solo a parcela de cultivo; es más bien un concepto que abarca todo la naturaleza. Los campesinos hablan de chacra de lana para referirse a sus animales, chacra de agua para vincularse a las lagunas, chacra de monte para los montes, etc. Víctor Quiso (1994) en un estudio sobre la relación del hombre andino con sus animales recoge algunos testimonios donde se les denomina a las llamas y alpacas “chacra con patas” y de la salud de esta chacra es que depende la buena armonía que se establezca entre los miembros de la colectividad natural. Es decir, por más que un pastor posea buenas relaciones con las divinidades si no tiene cariño y respeto por la naturaleza no tendrá una buena chacra.

La tenencia de ganado también se relaciona con la riqueza, el poder y las divinidades. Cabe resaltar que Gregorio es un wakcha, por lo tanto es un ser marginado del *tinkuy* en el nivel pragmático y de los mecanismos de reciprocidad en términos de equivalencia. Implica estar adentro y afuera, al mismo tiempo, del *yanantin*; ser copartícipe de un saber, pero no de un poder hacer. De allí que López Baralt proponga que dicha condición está ligada —en el imaginario andino— a la necesidad de un *pachacuti*.

John Valle (2013) en su estudio acerca de las modalidades del wakcha detecta que Gregorio Condori junto a Guamán Poma de Ayala y Arguedas pertenecen al tipo de wakcha pobre-rico, ya que Gregorio es despreciado por su condición de pobreza material. Y así le sucede cuando antes de irse para movilizable, en las afueras de Acopía, se encontró con la mujer de su tío Doroteo, quien le dijo:

Quédate en nuestro ayllu junto a nosotros. Te ayudaremos a conseguir terreno y te buscaremos una mujer. Y yo le dije: –Bueno. La mujer que miraron para mí se llamaba Laureana, pero sus padres eran ricos, con muchos ganados y extensos terrenos. Desde el día que me señalaron a ella, cada vez que hacían chacra iba a trabajar para hacerme conocer y enamorarla. Así le estaba dando vueltas y vueltas hasta que le hablaron de mí, de que yo era trabajador y la quería para mi mujer. Pero ella no quiso. Más bien me insultaron ella y sus padres.

Gregorio no solo carece de animales, sino que tampoco puede reciprocarse porque es un sujeto marginal por eso su discurso se centra alrededor de un código general que atravesará todo su relato y se conectará con una temática muy visible en la tradición oral quechua: la orfandad, el forasterismo y la pobreza.²⁸ La orfandad y el forasterismo (que involucran pobreza y desarraigo) son temas recurrentes en los textos orales de la tradición quechua, cuya datación al decir de Arguedas se iniciará con la conquista y el proceso de desestructuración del orden andino desatado por ella, constituyendo un repertorio de canciones y relatos cuya funcionalidad radicaría, en nuestra óptica, en preparar a los usuarios (los niños aprenden estos textos durante su proceso

²⁸ Esta temática también fue plasmada en la obra de José María Arguedas. Al respecto puede revisarse el artículo “Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas”, en RCLL., nº 42.

de endoculturación) a soportar el violento choque en caso de que en el orden pragmático les toque vivir tal situación de desarraigo.

En el relato del ganadero y el Apu Gregorio nos dice que el runa no se da cuenta de que está casado con la hija del Apu Ausangate, quien ha marchado con la hija, una llama y una carguita entregada por su suegro. En el mundo andino tanto los cerros como las montañas tienen atributos de sagrados, porque en ellas habitan los Apus quienes son poseedores de kamaq (fuerza vital), dueños del ganado, cuyo poder se extiende sobre un extenso ámbito geográfico. Por ejemplo, el Apu Ausangate es quien da origen a las alpacas y llamas, controla la fecundidad de los animales y su autoridad se irradia en toda esta región.

En el relato mencionado Gregorio llama con insistencia al runa asno animal. En ello hay una clara función perlocutiva, que el receptor de este relato aprenda de la infracción del ganadero. La infracción radica en que al hacer una pascana (un alto) en el camino para alimentarse, el ganadero quiere que su esposa, hija del Apu, coma como él, cosa imposible ya que los apus no comen al igual que los seres humanos; ellos aceptan el saminchay, la ofrenda que debe quemarse. Las divinidades andinas se alimentan oliendo el aroma que desprende el alimento que arde. El ganadero olvidándose de esa norma golpea a su divina esposa y luego se queda dormido. Al despertar ella no está ni nada de lo que el Apu Ausangate le había obsequiado. El relato comporta una especie de moraleja, pues aunque no se sabe cómo fue castigado, si lo mataron o sancionaron, se infiere que sí hubo una sanción por la forma en que lo atrapan (una mano gigantesca lo atrapa como a una mosca y lo mete a las entrañas del cerro) y porque no volverá al Kay pacha.

Sara Viera en un artículo titulado “Dulces voces del ande: la vigencia del Manuscrito de Huarochirí” (2013) demuestra que en el libro testimonial *Hijas de Kavillaca* también se revela la grandiosidad de las divinidades, quienes proporcionan ganado como muestra de su poder y al mismo tiempo recompensa hacia el runa. Viera cita una serie de fragmentos de estos testimonios y demuestra que en este texto, al igual que en el Manuscrito de Huarochirí la piedra posee una serie de configuraciones.

Unas veces como portadora de riquezas, otras como muestra de lo sagrado y poder para quien la posea: “cuando alguien se encuentra ese Marcos en piedrita es suerte para la familia”; espacios de culto: “San Jerónimo se fue a Huancayo y dejó su rastro en una piedra y quedó como una capillita, desde ahí es el patrón de acá”; lugares de encanto: “Un cóndor esta dibujado en una piedra y ahí se aparece a media noche una sirena que canta bonitas canciones, pero el primero que la ve se muere nadie puede verla” y zonas sacralizadas: “el Pucuhuanco se quedó con la chica, la encantó y la chica murió y ahí fue donde el Pucuhuanco se quedó convertido en piedra y le echó maldición al pueblo de Casta”, (Viera 2013: 127)

Para las comunidades de Huarochirí, así como para Gregorio, los antiguos lugares sagrados no han perdido su signo de sacralidad, no olvidemos su ida al Señor de Huanca, cuya iglesia está en la montaña. Aunque estamos en una época más contemporánea los elementos simbólicos como la *pachamama* y la piedra están presentes en el imaginario andino.

Las piedras presentan una serie de características que las vinculan con los antiguos dioses creadores capaces de otorgar riqueza, son portadoras de poderes sagrados, marcan los lugares de transición y se establecen como espacios de culto. En tal sentido, se puede afirmar que son objetos liminales, lugares de umbral entre el mundo sagrado y el cotidiano.

En la cosmovisión andina el wamani y el apu además de ser un estereotipo de masculinidad que fertiliza la tierra, también es un símbolo que marca las pautas de la relacionalidad y la reciprocidad entre los hombres y las divinidades. Estos seres sagrados poseen fuerzas poderosas tanto como para otorgar riqueza o alterar el orden cósmico. En la leyenda que dio origen al santuario de Qoyllur riti, el niño mestizo de cabellos rubios y tez clara –Manuel– ayuda a un pastor de alpacas a cuidar su ganado para mejorar su producción y multiplicación. En el *Violín de Isua* Máximo Damián también menciona que soñar con “borro o caballo es plata” (Gushiken 1977: 96).

Otro aspecto significativo en la temática sobre la percepción de la tecnología del otro está contenido en el capítulo II de la *Autobiografía de Gregorio Condori Mamani*, cuando el protagonista narra su primera experiencia al ver el avión, el tren y el camión. En su percepción inicial estos elementos de la tecnología occidental son leídos de acuerdo al sistema cognitivo andino. Así, el avión se asocia al mundo de arriba (*hanaq pacha*) y es descrito –animizado– como un *alqamari* (en la tradición andina, el mensajero entre los hombres y las deidades míticas, según el glosario del libro).

Inicialmente se le asume como un animal sagrado uránico, que grita como condenado y que anuncia un pachacuti. Evidentemente este alqamari (descrito con cabeza de cóndor y pies de llama, articulador de la dualidad y representante por ello del caos) marca un tiempo de crisis radical y por ende de transformación inmediata, situación asumida por Gregorio y los demás comuneros que estaban en la chacra al verlo pasar, como fin del mundo. Pero este fin del mundo es visualizado con expectativa y esperanza. Este animal avisará a los runas “familias del Inka para esperar listos el fin del mundo”. “El inkarrey [le dice un tío

a Gregorio] que está viviendo ahora en el uku pacha, desde la vez que lo mató el señor cura Pizarro va a salir ese día del fin del mundo en alcance de nosotros” (pp. 30-31).

El tren, en cambio, es comparado por la comunidad con una culebra de color negro que se arrastra como gusano echando fuego por la boca. Esta zoomorfización asociada a su forma fálica lo relaciona con la serpiente (*Amaru*) deidad del mundo de abajo. Gregorio, sin embargo informa: “Más bien a mí me impresionaba lo que jalaba mucha carga” (p. 32), tal afirmación –que no descarta su adhesión primera– evidencia una vez más una mirada irónica, en los límites, acerca esta vez de su propia cultura.

El carro y el camión, en cambio, se ubican en el mundo del kay pacha, de esta tierra. Y se encuentra asociado a los mistis. La gente, señala, criticaba a los que iban en carro: “Claro, tiene plata, es rico, por eso anda en carro. Así se observaban, y por esta razón la gente casi no quería viajar en carro” (Valderrama y Escalante 2014: 32). Esta crítica, nos parece, no solo marca la brecha entre pobres y ricos, entre sujetos colectivos e individuos, sino que subraya la distinción en términos de pertenencia cultural, de identidad entre lo propio y lo ajeno.

3.4. Los animales del aire, de la tierra y del subsuelo en la obra literaria de J.M. Arguedas.

El espacio, a pesar de la complejidad y ambigüedad de su noción, es un componente integrante e imprescindible en la construcción narrativa. Es un elemento estructural cuya finalidad no se reduce al ámbito donde se desarrollan las acciones, también ayuda a configurar los rasgos de los personajes e influye

en sus conductas, llegando a erigirse, en algunos casos, en el verdadero eje determinante y definitorio de la obra literaria.

Mijail Bajtin define la noción de cronotopo como: “[...] la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la novela” (1991: 237). Federico Navarrete,²⁹ tomando esta definición, propone la existencia de un cronotopo histórico. Sin embargo, su definición no se limita a proporcionar únicamente un marco espacio-temporal para localizar eventos y personajes de la narración, como propone Bajtin, más bien señala que estos cronotopos otorgan sentido a los eventos y acciones de los personajes dentro de la trama.

Debido a que la concepción de tiempo y espacio varía de cultura en cultura, existe un cronotopo histórico para cada tradición cultural. En base a estas reflexiones Navarrete propone y analiza los cronotopos históricos de tres tradiciones culturales distintas: la occidental, la andina y la mesoamericana. En el caso del *cronotopo andino*, propone el tiempo no como un *continuum* lineal, ni como una dimensión independiente del espacio; sino que los propone como dos espacios co-dependientes, de manera que el pasado coexiste con el presente y se reactualiza a través de cataclismos cósmicos.

Los mecanismos de movimiento de este cronotopo andino se denominan *tinku* (encuentro de contrarios para generar intercambios) y *kuti*, turno, cuya significación primera es regeneración. Es preciso, además, anotar que en la cognición andina el otro (la comunidad, la naturaleza, etc.) asume el lugar desde donde se mira al sujeto, es decir, el ego comunitario es lo privilegiado y no el individual.

²⁹ Navarrete, Federico. “¿Dónde queda el pasado? Reflexiones sobre los cronotopos históricos. En Miguel León Portilla et.al. *El historiador frente a la historia. El tiempo en mesoamérica*. México: UNAM, 2004.

Tom Zuidema³⁰ nos dice que en cada suyu, podemos encontrar también una subdivisión opuesta y complementaria *hanan* / *hurin*, la misma que obedece a una jerarquía de orden social no étnica.

Así como en la tradición oral los animales cumplen una determinada función, en el universo arguediano ocurre lo mismo. Por eso afirmamos que no es casual su incorporación dentro de la trama argumental. Creemos que su presencia es fundamental por el peso simbólico que portan y la significación que adquieren dentro del relato. Un ejemplo de lo expuesto lo tenemos en “Orovilca”, relato donde Sara Viera demuestra (2013) que Arguedas introduce el sistema tripartito andino interactuando en un mismo espacio desde el inicio de la narración: ave/hombre/serpiente.

En *Los ríos profundos*, la presencia de la *chiririnka* (mosca azul), las pulgas y los piojos actuando fuera de lo normal en el momento en el que se instala la peste en Abancay, permite que se conviertan en animales con carga significativa dentro de la novela. Lo mismo detectamos en “La agonía de Rasu Ñiti”. La interacción de las hormigas, el cuy, las moscas y el cóndor en el preciso instante en que el *danzak* inicia su último baile marcan el momento liminal y más tenso del relato. Así, sucesivamente, es posible que una lectura atenta permita detectar cómo la presencia de un bestiario, que adquiere carga simbólica, fuertemente metonímica, está íntimamente ligado con el sustrato narrativo del texto según la estructura dual y tripartita andina.

A continuación presentamos algunos de los animales que aparecen en la obra de Arguedas, los cuales, nos permitirán comprender “el por qué” de su incorporación y qué función cumplen dentro de la narración. Aunque algunos

³⁰ Zuidema, Tom. *Reyes y guerreros. Ensayos de cultura andina*. Comp. Manuel Burga. Lima: Fomciencias, Grandes Estudios Andinos, 1989.

tienen una alta valoración en la tradición oral (por ejemplo el cóndor, mensajero de la divinidad wamani o encarnación de la divinidad misma), Arguedas puede otorgarles nuevos significados. En efecto, algunas de sus connotaciones cambian por el sentido que portan, por la forma en que se manifiestan y en cómo su presencia transforma el mundo del relato. De acuerdo a la interacción y los espacios simbólicos en los que operan y aparecen los hemos dividido en tres secciones: animales del aire (*hanan pacha*), animales de la tierra (*kay pacha*) y animales del subsuelo (*uku pacha*).

3.4.1. Animales del aire (*hanan pacha*)

En varias ocasiones Arguedas se ha valido de la naturaleza, insertando animales, para organizar los espacios sociales y simbólicos de sus relatos. Sara Viera (2013) en el análisis realizado a “Orovilca” menciona que tanto la dualidad como la tripartición del sistema andino serán los ejes articuladores del cuento desde el inicio de la narración: “El chaucato ve a la víbora y la denuncia; su lírica voz se descompone. Cuando descubre a la serpiente venenosa lanza un silbido [...]. Los campesinos acuden con urgencia, buscan el reptil y lo parten a machetazos. Los chaucatos contemplan la degollación de la víbora y se dispersan [...] hacia sus querencias (Arguedas 1983, tomo I: 173).

Aquí el chaucato (mundo de arriba) se muestra en marcada oposición a la serpiente (mundo de abajo) y como elemento mediador, actuando como un *chawpi*, aparece el hombre constituyéndose así el sistema tripartito de la cosmovisión andina. En su propuesta Viera (2013) afirma que el título mismo ya condensa un simbolismo mítico muy fuerte. *Uru* en quechua significa gusano. *Wilka* es antiguo, pero puede traducirse como tótem, es decir como entidad

creadora de algo. Entonces el término estaría conectado con algo antiguo y, precisamente, es de este elemento antiguo y sagrado de lo que se hablará dentro del relato: la laguna de Orovilca. Y donde, además, habita un ser que se constituye como un enigma dentro de este núcleo narrativo: la corvina de oro.

La organización inicial del relato, expresada en términos de animales, se traslada hacia el interior de la trama en el conflicto que aparece en el internado. Así, la oposición ave/serpiente será derivada hacia dos sujetos completamente opuestos: Salcedo y Wilster, cuya intermediación será proporcionado por un *chawpi* (elemento mediador y articulador de opuestos) que no será el hombre – como ya hemos visto en las líneas iniciales– más bien es un centro extraño: la corvina de oro.

Basándose en las nuevas investigaciones sobre la cosmovisión andina, Viera sustenta sus afirmaciones en un estudio realizado por Alfredo Narváez (2004)³¹ sobre los signos y símbolos de poder en la cosmovisión andina. El autor, haciendo una exhaustiva exploración desde la iconografía andina, concluye que “cabeza y cola” —relacionadas con el ave, el felino y la serpiente— es la unidad dual indivisible y armónica más poderosa en el mundo andino. Esta relación se expresa en la existencia de una cabeza cefálica (mundo de arriba) y una cabeza de menor poder y jerarquía que pertenece al mundo de abajo.

Siguiendo esta propuesta, postula que ambos personajes protagónicos, Salcedo y Wilster, poseen claras connotaciones míticas. En el caso de Salcedo el rasgo más resaltante y sobre el que descansa

todo el peso de su identidad es la cabeza [...] porque «tenía expresión [...] la llevaba en alto como un símbolo, a la sombra de los claustros o de los grandes ficus, o en el patio que el sol denso hacía resaltar su

³¹ Al respecto puede revisarse el artículo de Alfredo Narváez “Cabeza y cola: Expresión de dualidad, religiosidad y poder en los Andes”.

figura, toda ella pensativa [...] no usaba sombrero; quizá por eso era observada su brava cabeza» (Arguedas ob.cit.: 177). Narvaez afirma que tanto la cabeza como la cola son los signos y símbolos más importantes de poder en la cosmovisión andina. (Viera 2013: 100)

Estos símbolos son los que confieren identidad, cualidades míticas y un poder sobrenatural que le permite a Salcedo ver objetos más allá de su alcance. Lo mismo sucede con su antagónico, Wilster, quien también es analizado resaltando sus cualidades físicas como: la cabeza, el cuello, los ojos y las piernas; además de encontrarse determinadas características dentro del relato que lo vinculan con el sapo: “Wilster era el sapo cada vez más el sapo” (Arguedas ob.cit.: 181). En el manuscrito de Huarochirí ambos, el sapo y la serpiente, aparecen relacionados causando un desorden cósmico: la enfermedad de Tamtañamca.

¿Por qué Arguedas articula este relato en base a dos personajes Salcedo (asociado al chaucato) y Wilster (asociado a la serpiente) que simbolizan el encuentro del mundo de arriba con el mundo de abajo? Wilster, al asumir simbólicamente el rol del mítico amaru (sapo y serpiente), propicia un *tinku* entre el mundo de arriba y el mundo abajo causando no solo desorden, sino un cambio cósmico: la vuelta de Salcedo a una pacarina, es decir a la laguna de Orovilca y su posterior transformación en la corvina de oro (sobre el tema volveremos más adelante cuando analicemos los animales del subsuelo).

De forma análoga, Antonio Cornejo Polar³² detecta un plano enteramente simbólico en *Diamantes y Pedernales* y demuestra como el *killincho* adquiere una densa carga semántica dentro del relato al asumir la representación global del mundo indio. Así tenemos que este cernícalo, llamado inteligente Jovín,

³² Para mayores referencias puede revisarse *Los universos narrativos de José María Arguedas*.

devora con avidez el cuello del potro negro de don Mariano llamado “Halcón”. Cornejo Polar equipara esta escena con “La agonía de Rasu Ñiti” donde el dansak ya moribundo exclama: “[...] ¡Sí oye! [...] lo que las patas de ese caballo han matado. La porquería que ha salpicado sobre ti. Oye también el crecimiento de nuestro dios que va a tragar los ojos de ese caballo. Del patrón no. ¡Sin el caballo él es sólo excremento de borrego! El dios está creciendo. ¡Matará al caballo!” (Arguedas 1983, tomo I: 205-207).

El indio Mariano, de *Diamantes y Pedernales*, es un arpista que está al servicio exclusivo de Aparicio, joven terrateniente que abusa cruelmente de los indios. Siempre está acompañado de un cernícalo (*killincho*) y aunque es muy talentoso, la gente lo ve como un upa (sonso). Mientras que Aparicio aparece, constantemente, montado en su potro negro llamado “Halcón”. La muerte de Mariano a manos de Aparicio nos evoca el triunfo de los españoles sobre los indios.

La carga simbólica de estos animales así como las posiciones que ocupan dentro del relato aluden claramente al esquema del yanantin, que antes hemos diseñado. Aparicio y el patrón de las tierras donde vive Rasu Ñiti se ubican en la zona *hanan-allauca*, mientras que el upa Mariano y el dansak ocupan la posición *urin-allauca*. Por otro lado, el caballo de Aparicio y el del patrón del dansak ocupan la posición *hanan-ichoq*, en tanto que el cernícalo y el cóndor (*wamani*) que ilumina a Rasu Ñiti se ubican en la zona *urin-ichoq*. Sin embargo, esta aparente victoria del mundo occidental (*hanan*) sobre el mundo indígena (*urin*) que se produce en el plano del contenido, tanto en “La agonía de Rasu Ñiti” como al final de la historia de *Diamantes y pedernales*, se invierte en ambos relatos.

Cuando Aparicio le da de comer al cernícalo (*urin/ichoq*) la carne del cuello de su caballo (*hanan-allauca*) que, en palabras de Cornejo Polar, representa “el mundo hispanizante de los señores”, se produce la victoria del pueblo indígena sobre el mundo occidental. Esta acción ocasionará un *pachacuti* discursivo, en el plano de la expresión, que subvierte a un nivel simbólico toda la historia y reorganiza todo el yanantin. De modo que este cernícalo, que asume la posición del *upa* y del pueblo indio, logra que se restablezca el equilibrio y se inviertan las posiciones. Lo que antes era *urin* se intercambia por *hanan* y viceversa.

Esta misma operación se detecta en “La agonía de Rasu Ñiti”. Cuando el dansak dice: “el dios está creciendo ¡Matará al caballo!” se está refiriendo a una doble victoria. La primera anuncia el renacimiento del dansak en su discípulo Atok Sayku afirmando la victoria del pueblo indio —aspecto señalado por Roland Forgues (1998)— y la segunda cuando predice el retorno del mítico Inkarrí, que reordenará el mundo y acabará con las penurias del pueblo indígena (Cornejo Polar 1997: 164).

En ambos relatos los animales asumen, metonímicamente, la posición de los personajes principales. La relación entre Mariano y el cernícalo es evidente: “¡Son amigos! ¡Se entienden! ¡La misma alma tienen seguro! [...] Mariano y el cernícalo no dejaban de mirarse. El corazón del *upa* está palpitando como si fuera *killincho*” (Arguedas 1983, tomo II: 17). Existe entonces una comunión estrecha entre los personajes y los animales, relación que los lleva a ser más que un solo ser. Esta dimensión ha sido subrayada por Ortiz Rescaniere³³ quien advirtió que el “Halcón”, caballo de don Aparicio, presenta características similares a las de su dueño.

³³ Ortiz Rescaniere, Alejandro (2001). “La aldea como parábola del mundo” en revista *Anthropologica* 19, p. 424-434.

Rasu Ñiti, si bien es miembro de una comunidad indígena, no es un runa cualquiera. Por ser hijo de un wamani grande posee fama y prestigio en su aldea y en toda la región. El wamani, además de habitar en él, forma parte suya. Por eso cuando se traslada al cuerpo de Atok Sayku Rasu Ñiti pasa del *kaypacha* al *ukupacha*.

De acuerdo a la organización espacial del yanantin, propuesta por Olivia Reginaldo para los animales, la zona *hanan* está destinada a los animales del aire y la zona *urin* a los terrestres. Siguiendo esta división es posible establecer las oposiciones e interrelaciones entre el cernícalo, el cóndor y el halcón, que si bien son animales del aire, existen claras diferencias entre ellos. El cernícalo (*killincho*) es pequeño, del tamaño de una paloma, pero fuerte como un cóndor. Es superior al cóndor y acaso al halcón puesto que ataca en grupo. En *Los ríos profundos* es el símbolo del apu K'arwarasu y sale en los días de cuaresma como un ave de fuego, desde la cima más alta, y da caza a los cóndores rompiéndoles el lomo, haciéndolos gemir y humillándolos.

Con respecto al cóndor y al halcón, el cernícalo asume un rol superior debido a su actuación colectiva. En cambio, el cóndor y el halcón son aves de presa solitarias. En el Manuscrito de Huarochirí ambos son bendecidos por Cuniraya, pero a diferencia del halcón, el cóndor presenta una sacralidad más intensa porque tiene la capacidad de transformarse (como todos los dioses), puede desplazarse por lugares particularmente distantes (de la puna hasta la costa por ejemplo), permite el paso de un piso a otro del cosmos³⁴ y es capaz de andar por el *kaypacha* y mantener amores con mujeres.³⁵

³⁴ Véase “El zorro del cielo. Un mito sobre el origen de las plantas cultivadas y los intercambios con el mundo sobrenatural” de César Itier.

³⁵ Este tópico ha sido estudiado por Olivia Reginaldo en su tesis: “*Yanantin*. Dualidad en la serie de relatos orales andinos sobre animales enamorados”.

En ambos relatos el cóndor y el halcón, aves sagradas en la tradición andina, se enfrentan a su contrario, el caballo: “símbolo del patrón real, del sistema explotador, del dominio occidental y de la cultura impuesta por la conquista (Cornejo Polar: 1997: 165), y lo terminan venciendo en una suerte de contienda simbólica que espera su plasmación en el plano humano. Esta tensión entre el mundo de arriba (cóndor, halcón) con el *kaypacha* (caballo) produce un *tinku*, o encuentro liminal, que luego permitirá la superposición de los opuestos (*kuti*).

3.4.2. Animales de la tierra (*kay pacha*)

En la narrativa arguediana el mundo animal tiene un tratamiento similar al de los humanos, como ha señalado Milagros Aleza³⁶. El animal sufre con el hombre, se identifica íntimamente con él. Ello se evidencia en el cuento “Hijo solo”. En este relato existen dos historias paralelas. Por un lado, está los enfrentamientos de los hermanos don Adalberto y don Ángel, que prefiguran las contiendas de los dos hermanos caínes de *Todas las sangres*. Por otro, la de Singu e Hijo Solo, el perro escuálido y huesudo que aparece de forma inusitada en la casa hacienda una noche de tantas:

La velocidad de las palomas le oprimía el corazón; en cambio, *el vuelo de las calandrias se retrataba en su alma, vivamente, lo regocijaba*. Los otros pájaros comunes no le atraían. Las calandrias cantaban cerca, en los árboles próximos. A ratos, desde el fondo del bosque, llegaba la luz tibia de las palomas. *Creía Singu que de ese canto invisible brotaba la noche porque el canto de la calandria ilumina como la luz, vibra como ella, como el rayo de un espejo*. [...] Singu se sentaba sobre la piedra.

³⁶ Aleza, Milagros. “Cosmovisión andina y recursos lingüísticos en la narrativa de José María Arguedas” en Julio Calvo Pérez y Daniel Jorques Jiménez editores. *Estudios de lengua y cultura amerindias II. Lenguas, literaturas y medios*. Valencia: Universidad de Valencia, 1998, 266-294.

[...] Estaba mirando el camino de la huerta, cuando vio entrar en el callejón empedrado del caserío, un perro escuálido, de color amarillo. Andaba husmeando, con el rabo metido entre las piernas. Tenía “anteojos”; unas manchas redondas de color claro, arriba de los ojos. [...] Singu buscaba un nombre. Recordaba febrilmente nombres de perros.

-¡“Hijo Solo”! –le dijo cariñosamente–. ¡“Hijoo Solo”! ¡Papacito! ¡Amarillo! ¡Niñito! ¡Ninito! Como no huyó, sino que lo miró sorprendido, alzando la cabeza, dudando, Singucha siguió hablándole en quechua, con tono cada vez más familiar.

- ¿Has venido por fin a tu dueño? ¿Dónde has estado, en qué pueblo, con quién? Se bajó de la piedra, sonriendo. El perro no se espantó, siguió mirándolo. Sus ojos también eran de color amarillo, el iris se contraía sin decidirse (Arguedas 1983, tomo I: 195).

Singu y su perro Hijo Solo poseen características comunes que permiten confirmar la estrecha relación e integración de ambos. El origen de Singu, el pequeño sirviente de don Alberto, es muy similar al de Hijo Solo. El narrador no nos informa cómo Singu llega al poder de don Alberto, solo nos dice que desde su llegada a la hacienda lo dejó al cuidado de las cocineras. Ellas lo alimentaron con leche, suero, desperdicios de comida, huesos, papa y cuajada. Es un huérfano, recogido y desvalido como Hijo Solo, quien también aparece de la nada y es alimentado con leche. Singu “no era tonto”, no lloraba y cumplía las órdenes que le daban. Hijo Solo procedía con sabiduría, como Singu. Por eso “comprendió cuál era la condición de sus dueños [y] no salió durante días y semanas del cuarto” (Arguedas 1983, tomo I: 196).

El perro, en la cosmovisión andina, ayuda a los muertos a pasar del *kay pacha* hacia el *uku pacha*. En *Diamantes y pedernales* Aparicio susurra al oído del upa Mariano que “lo acompañará como un perro blanco por todos los silencios que debe de andar”. Hijo Solo representa más que eso. Inicialmente

Singu piensa que viene del más allá, pero luego comprende que el perro es muy joven para eso: “¿No habrá vuelto de acompañar a su dueño, desde la otra vida?, pensó. Pero viéndole la barriga, y la forma de las patas, comprendió que era aún muy joven. *Sólo los perros maduros pueden guiar a sus dueños, cuando mueren en pecado y necesitan los ojos del perro para caminar en la oscuridad de la otra vida*” (Arguedas 1983, tomo I: 197. Énfasis nuestro).

Gladys Marín³⁷ detecta tres elementos que caracterizarían a Hijo Solo: el agua, la piedra y su color amarillo. En su lectura este rasgo, “color amarillo”, lo vincularía a la piedra “amarilla” en la que Singu estaba sentado cuando llegó. Antes que a la piedra, consideramos que Hijo Solo, por su color y la atmósfera de armonía que su presencia instaura, puede ser asociado a la calandria. Cabe recordar que la calandria canta al igual que el “Jilguero” nombre que también emplea Singu para referirse al perro: “¡Papacito! ¡Flor! ¡Amarillito! ¡Jilguero!” (Arguedas 1983, tomo I: 200).

Desde la perspectiva de Carlos Huamán³⁸ esta ave se caracteriza por ser solitaria y brindar serenidad a los hombres y a la naturaleza. En *Todas las sangres* también se menciona que las calandrias limpian el pecho de toda angustia o la ahondan mortalmente. Su característico brillo y color amarillo recuerdan la luz de la vida. Hijo Solo es amarillo, como ella, y así como el canto de la calandria purifica y dulcifica el alma, su presencia llena de paz y de ternura a Singu: “Se abrazó al cuello de ‘Hijo Solo’. Todavía pasaban bandadas de palomas por el aire; y algunas calandrias, brillando. Hacía tiempo que Singu no sentía el tierno olor de un perro, la suavidad del cuello y de su hocico” (ibid.).

³⁷ Marín, Gladys (1973). *La experiencia americana en José María Arguedas*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

³⁸ Huamán, Carlos (2004). *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México: UNAM.

No solo Singu es receptor del regocijo y ternura que le proporciona Hijo Solo, también don Alberto reconoce que el perro ha traído cierta tranquilidad: “Hubo un período de calma en la quebrada; coincidió con la llegada de “Hijo Solo”. –Este perro puede ser más de lo que parece– comentó don Ángel semanas después” (Arguedas 1983, tomo I: 199).

También es posible vincular los ojos amarillos de Hijo Solo, los cuales tenían: “la placidez de la luz, no del crepúsculo sino del sol declinante, que se posaba sobre las cumbres ya sin ardor, dulcemente” (Arguedas 1983, tomo I: 198), con el canto de la calandria, que según el relato: “ilumina como luz, vibra como ella, como el rayo de un espejo” (Arguedas 1983, tomo I: 195). La alusión al “sol declinante”, además de remitirnos a la llegada de la noche, también nos aproxima a la dualidad luz/sombra, que según Cereceda³⁹, es una de las dualidades que está relacionada al color, ya que la luz es “el origen de todos los colores”, y la de la sombra, que nos hace recordar el tiempo de los gentiles.⁴⁰ El color amarillo del perro se asocia al sol, mientras que “la cristalina luz de sus ojos” al agua:

“Singucha alzó con una mano el hocico del perro, para mirarlo más detenidamente, e infundirle confianza. Vio que el iris de los ojos del perro clareaba. Él conocía como era eso. El agua de los remansos renace así, cuando la tierra de los aluviones va asentándose. Aparecen los colores de las piedras del fondo y de los costados, las yerbas acuáticas ondean sus ramas en la luz del agua que va clareando; los peces cruzan sus rayos” (Arguedas 1983, tomo I: 197).

³⁹ Cereceda, Verónica (1987). “Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku” en Bouysse Thérèse-Cassagne et. al. *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol.

⁴⁰ Sobre el tema puede revisarse “Dioses y hombres de Huamanga” de Juan Ansión y Jan Szmaniski. Véase el capítulo I (segunda parte) del libro de Juan Ansión *Desde el rincón de los muertos* dedicado a los gentiles.

Esta característica, insistentemente remarcada por el narrador, tiene como objetivo apuntar a la conjunción entre el mundo de arriba (calandria) con el mundo de abajo (el agua y los peces). Esta pugna de contrarios alude al encuentro tensional y el cambio de roles entre lo de arriba y lo de abajo e inversión del cosmos y del orden. La presencia del perro en el relato no genera un *pachacuti*, pero sí cambios bruscos en la vida de Singu, los mismos que se producirán hacia el final del relato. Volveremos sobre el punto cuando analicemos los animales del subsuelo.

Otro aspecto interesante de la narrativa arguediana es que las cualidades de los animales sirven para hacer comparaciones entre estos y el hombre. Un ejemplo de ello lo tenemos en los relatos de *Amor mundo*. Analizando el valor simbólico de algunos animales en la cosmovisión andina es posible entender las conductas de algunos personajes si se les asocia con ellos.

Así el chofer Ambrosio, personaje de “La huerta”, posee la misma brutalidad libidinosa del chanco, al igual que el caballero del cuento “El horno viejo”: “Yo hijito le pego a mi mujer cuando estoy borracho, duro le doy y después, me echo sobre ella como cerdo mismo [...] en eso de juntarse con la mujer, el hombre no es hijo de Dios, más hijo de Dios son los animalitos” (Arguedas 1983, tomo I: 243). El chanco es un animal que pertenece al *kay pacha*, pero también se menciona que poco antes de morir la persona que ha sido conflictiva y no ha tenido relaciones armónicas con el resto de su comunidad, sale a vagar en forma de zorro, zorrino o de un chanco.⁴¹

La inclusión del grillo en “El horno viejo” aporta una simbología crucial en el contenido del cuento. En la tradición oral andina el grillo se caracteriza por su

⁴¹ Véase los trabajos de César Itier “El zorro del cielo. Un mito sobre el origen de las plantas cultivadas y los intercambios con el mundo sobrenatural” en *Bulletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*. 1997, 26 (3): 307-346.

gran capacidad sexual ya que vive en una actividad reproductiva casi perpetua. En los estudios realizados sobre la simbología de los animales en el mundo andino José Carlos Vilcapoma⁴² señala que el grillo posee connotaciones diferentes dependiendo de los espacios donde se desenvuelven.

Si se encuentra en el campo es un animal benefactor, pero dentro de la casa es casi siempre signo de malos presagios y desventuras ya sea por el canto o por el extremo comportamiento en su reproducción, es decir, por su capacidad sexual. En los relatos de Arguedas este insecto aparece en el lugar donde están los chanchos: “[en el corral] vivía un chancho muy gordo [...]. Cantaban los grillos en ese sitio, oyó el chico, con toda claridad, el contraste del ronquido del cerdo y la voz de los grillos. ‘Uno de los grillitos está llorando’. Aquí el Jonás atraviesa grillos con una espina, por parejas, y les amarra un yugo de trigo para que aren” (Arguedas 1983, tomo I: 222).

Además del grillo es posible constatar la presencia de otros insectos – algunos ya mencionados– relacionados a la enfermedad o la muerte. Tal es el caso del *wayronqo*, la *chiririnka*, las hormigas, las pulgas y los piojos que Arguedas utiliza como elementos esenciales de la estructura narrativa. En *Los ríos profundos* el diálogo entre Peluca y Ernesto sobre la opa Marcelina, quien lleva ocho días sin aparecer por los excusados, suscita un gran preámbulo que permite introducir dentro de la narración la figura del piojo y explicar su asociación con la muerte:

- Tú has dicho que se están comiendo ya a los piojos de los muertos ¿qué es eso hermanito? ¿Qué es eso?
- Sí las familias se reúnen. Le sacan al cadáver los piojos de la cabeza y de toda su ropa, y con los dientes hermano, los chancan [...] pero el

⁴² Vilcapoma, José Carlos (2010). *De bestiarios a la mitología andina. Insectos en metáfora cultural*. Lima: ANR.

muerto quien sabe por qué, se hierva de piojos, y dice que Dios, en tiempos de peste, les pone alas a los piojos (Arguedas 1983, tomo III: 180).

De acuerdo al espacio, el momento y lugar donde aparece, el piojo representa cosas distintas. Por ejemplo, una relación sexual egoísta y dispersa, fuera del orden, favorece la propagación y la multiplicación de los piojos como le sucede al portero del colegio, luego de dormir con la opa. Por eso Abraham interpreta como castigo de Dios que se haya llenado de piojos y contagiado de peste después meterse a la cama con una enferma “cuando ella no quería” (Arguedas 1983, tomo III: 187).

Marie-France Souffez⁴³ nos dice que los piojos también aparecen como castigo de un incesto y matan el fruto de los amores prohibidos. Luego se desparraman por las chacras transformándose en plaga de los alimentos de los hombres. Además de la propagación de los piojos y la peste también aparecen las pulgas. Cuando Ernesto ya puede salir a la calle decide ir a la hacienda Patibamba para ver a los colonos. Cruza la ciudad y la encuentra solitaria con todos los negocios cerrados. Entonces se entera que pronto esta será invadida por miles de colonos contagiados de la peste. Luego su atención se centra en una niña de doce años: “Vi entonces el ano de la niña, y su sexo pequeñito, cubierto de bolsas blancas, de granos enormes, de piques; las bolsas blancas colgaban como en el trasero de los chanchos, de los más asquerosos y abandonados de ese valle meloso” (Arguedas 1983, tomo III: 198).

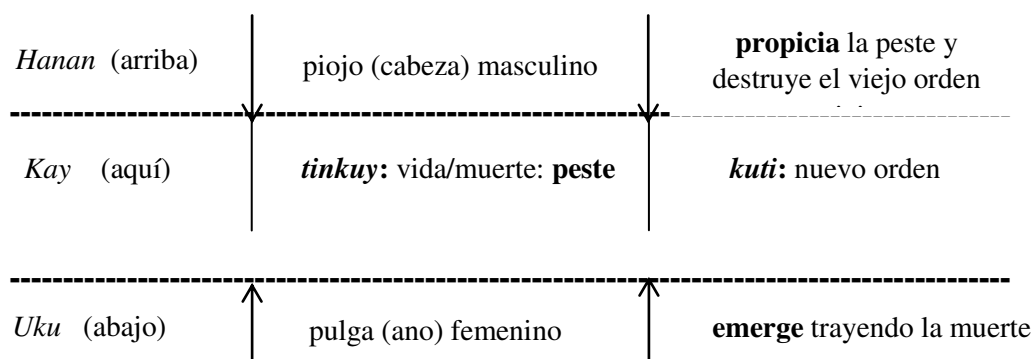
Las pulgas y los piojos por ser insectos antropófagos, pues se alimentan de sangre humana, aluden metafóricamente a una regresión de orden cultural

⁴³ Marie-France Souffez establece la relación que hay entre Viracocha y el piojo. Véase “El simbolismo del piojo en el mundo andino”.

dentro de la novela. Vladimir Sierra⁴⁴ propone que la verdadera causa de las muertes de los colonos no sería la peste, sino la pérdida de los códigos culturales. La completa sumisión y entrega a una cultura extranjera es lo que les ha hecho perder todo hasta la identidad cultural por eso “pululan en tierra ajena como gusanos; como cristianos reciben órdenes de los mayordomos, que representan a Dios, que es el patrón hijo de Dios inalcanzable como él” (Arguedas 1983, tomo III: 186). Por lo tanto, no estaríamos hablando de una peste biológica, sino cultural.

Que los colonos vaguen errantes “como piojos” nos recuerda al mítico Cuniraya Viracocha, confundido con un pobre piojoso, que anduvo como un dios pobre, pero era la divinidad más importante del mundo de arriba. Este dios creador y civilizador para llevar la luz al mundo debió destruir a la primera humanidad (Montes Ruiz 1999: 66). Esa destrucción mítica del mundo también se produce dentro de la novela. La llegada de los colonos llenos de piojos a la ciudad es señal de inicio de un nuevo orden (Forgues 1989: 171).

El siguiente gráfico, que toma como base la tripartición espacial andina, permite visualizar el rol de estos insectos y su presencia en la novela:



⁴⁴ Sierra, Vladimir (2002). *Heterogeneidad estructural. Lectura sociológica de José María Arguedas y Jorge Icaza*. Diss. Freie Universität Berlin. Revisado el 8 de junio de 2011. www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/.../FUDISS.../00_Titulo.pdf

Los insectos están claramente asociados a la enfermedad y la muerte. Y es que la peste es clara metáfora de explotación inhumana como también lo establecieron movimientos indígenas del siglo XVI, tales como el *Taki Onqoy* y el *Muru Onqoy*. Explotación allí donde la naturaleza sagrada exige regeneración, *tinkuy* verdadero, como en todo ecosistema armonioso, que en el plano de lo humano debiera producirse. El mecanismo para lograrlo es un *pachacuti* que emerja del mundo de abajo.

3.4.3. Animales del subsuelo (*uku pacha*)

Si bien hemos hecho un breve recorrido por la obra de Arguedas y hemos puesto de relieve la función que cumplen algunos animales dentro del texto, conviene destacar que tanto la función como su carga simbólica varían de acuerdo a la proximidad que tenga el narrador con el mundo andino. En un artículo anterior hemos demostrado cómo el autor implícito en la obra de Arguedas transita por un proceso de cambio a nivel representacional e ideológico. De ahí que el punto de vista del narrador/yo poético, construido en su producción textual, pase por un desplazamiento desde un narrador indigenista (relacionado con el punto de vista occidental que se solidariza con un otro indio) a un *narrador/yo poético andino*, que habla de su cultura en toda su complejidad (Cf. Larrú, 2010).

Este cambio de perspectiva que hemos propuesto, cuyo estadio liminal se sitúa en *Los ríos profundos* y que llega a su máxima expresión con *Katatay* y con *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, se expresa a través de las configuraciones y cargas que portan los animales. En “La agonía de Rasu Ñiti” (1962), texto

posterior a *Los ríos...*, encontramos una gran complejidad tanto en el mundo de la naturaleza como en los animales presentes en el relato. Por ejemplo, no es casual que la focalización hecha por el narrador a la habitación donde yace el dansak se concentre en resaltar a las moscas (asociadas a la muerte), las hormigas y el cuy (ambos conectados con al mundo de abajo) cuyas significaciones en la tradición andina evidencian el tránsito por el que pasará Rasu Ñiti.

Esta plena conexión del narrador con una cosmovisión distinta a la occidental, hace posible que Arguedas además de emplear animales asociados con determinado espacio, ya sea al mundo de arriba (como el halcón) o al de abajo (como el Amaru), también inserte otros que concentren o sinteticen ambas dimensiones. Este es el caso de la calandria de fuego o el “jet” al que Arguedas llama “pez de viento”. En ambos casos, se trata de entidades que poseen connotaciones no sólo míticas sino que sintetizan la posibilidad de un *pachacuti*. Pero también nos encontramos, en su magnífico bestiario, con animales liminales, capaces de habitar el mundo de aquí (*kay*) y de abajo (*uku pacha*) como, por ejemplo, los peces. Una primera referencia al pez la encontramos en “Orovilca”, relato al que ya nos hemos referido en otro apartado y que fue trabajado por Viera. La autora demuestra contundentemente que el personaje principal, Salcedo, tiene dimensión mítica ya que además de estar asociado con la cabeza cefálica del mundo de arriba, está vinculado al chaucato, y este, a su vez, con la corvina de oro.

Así como la corvina de oro habita en la laguna de Orovilca, un ambiente exclusivamente natural situado en la parte “más lejana de la ciudad; [...] en el desierto, tras una barrera de dunas” (Arguedas 1983, tomo I: 178), el chaucato también pertenece a un mundo no urbano y extremadamente natural, por eso “es campesino [y] no va a los árboles

de las ciudades” (Arguedas 1983, tomo I: 173). Como está vinculada con el mundo de abajo no es completamente heliaca como sí lo son el cóndor y el halcón. Por otro lado, la corvina, aunque pertenece al mundo de abajo, al ser de oro, es solar o uránico y posee claras connotaciones positivas, por lo tanto también está asociado con el mundo de arriba al igual que el chaucato. Esta conexión entre el mundo de arriba y el mundo de abajo condensados en un solo animal nos recuerda a la calandria de fuego o al pez golondrina de viento de su poemario *Katatay*. (Viera 2013: 107).

El chaucato y la corvina de oro poseen ciertas características que permiten relacionarlos. Acerca del chaucato se nos dice:

El chaucato es un espécimen real; me refiero a la realeza, no a las cosas. –Salcedo hablaba inspiradamente, sin mirar casi a su interlocutor–. El chaucato es un príncipe como de los cuentos. Debe ser un genio antiguo, iqueño. *Es quizá el agua que se esconde en el subsuelo de este valle y hace posible que la tierra produzca tres años, a veces más años, sin ser regada. Es en el fondo de la tierra, en los núcleos adonde quizá sólo llega la raíz de los ficus más viejos, hay agua cristalina y fecunda, cargada de la esencia de millones de minerales y de los cuerpos carbónicos por los que se filtró a la manera de un líquido brujo. La voz del chaucato es el único indicio que bajo el sol tenemos de es honda corriente* (Arguedas 1983, tomo I: 174).

La asociación del chaucato con el mundo del agua es una constante durante todo el relato:

¿Por qué el chaucato descubre en el polvo a la víbora, que es del color del polvo y hecha de fuego maligno? ¡La oposición absoluta! La víbora de una parte especial, negada, del polvo, que a su vez aprehende los rayos del sol, de la parte maligna del sol. ¡El agua la niega; apaga el ardor! Por qué en la oscura entraña, bajo la tierra, el agua fresca, por la temperatura, la soledad y el largo proceso de empurecimiento, adquiere el poder extremo, la belleza extrema (ibid.).

El chaucato simboliza la conjunción de ambos mundos, el de arriba y el de abajo. Es ave y, a su vez, encarna el agua fértil y fresca del subsuelo, por eso no es completamente heliaca como sí lo son el cóndor y el halcón. Así como la corvina de oro habita en la laguna de Orovilca, un ambiente exclusivamente natural, por ser “la más lejana de la ciudad; [y estar] en el desierto, tras una barrera de dunas” (Arguedas 1983, T. I: 178), el chaucato también pertenece a un mundo no urbano y extremadamente natural por eso “es campesino [y] no va a los árboles de las ciudades” (Arguedas, *Ibid*: 173). La corvina pertenece al mundo de abajo, pero al ser de oro, es un animal solar, uránico, esto es, del mundo de arriba. Por lo tanto, también posee claras connotaciones positivas que lo asocian con el *hanan pacha*.

En el relato este *tinku* entre el chaucato y la serpiente es el inicio del tránsito liminal que originará la posterior desaparición de Salcedo en las aguas de Orovilca. Ello no significa la muerte del personaje, como ha sido anotado por Gladys Marín. El agua simboliza la suma universal de las virtualidades e implica tanto la muerte como el renacer (Eliade 1994: 76). Por lo tanto, la inmersión del personaje en las aguas de Orovilca significa su regeneración y retorno como corvina de oro, no su muerte: Yo le dije al Inspector que lo buscáramos en el camino de “Orovilca” al mar. Detrás de los bosques de huarango, entre las malezas que rodean la laguna, huellas ondulantes de víboras hay marcadas en la arena. Las huellas suben algo por la pendiente del desierto. ¡Por allí ha andado él; por ese punto debió iniciar su viaje al mar! Me escucharon como a un niño delirante, como a un muchacho adicto a las apariciones e invenciones, como todos los que viven entre los ríos profundos y las montañas inmensas de los Andes. ¿La corvina de oro? ¿La estela que deja en el desierto? Me tomaron desconfianza ¿Cómo iba a hablar, entonces, de la hermosa iqueña que viaja entre las dunas agarrándose de unas frías aunque transparentes aletas? Pero Salcedo, con el rostro ya revuelto, la piel crujendo bajo la costra de sangre, su cabeza cubierta por una larga camisa rasgada, su nariz y los ojos negros, no iba

volver. Cortaría como un diamante el mar de arenas, las dunas, las piedras que orillan el océano (Arguedas ob.cit.: 186).

3.4.4. La complementariedad de los opuestos

A partir de “Orovilca”, Arguedas va insertando elementos que resultan siendo intercambiables. Aunque los animales pertenecen a espacios opuestos, el mundo de arriba (el chaucato) y el mundo de abajo (la corvina de oro), no simbolizan una contradicción en tanto que cumplen con un elemento cognitivo esencial del mundo andino que es la dualidad. Incluso hay animales que sintetizan ambas dimensiones al mismo tiempo, como es el caso del perro en el cuento “Hijo Solo”.

¿Por qué el narrador constantemente menciona que los ojos de Hijo Solo albergan la luz declinante del sol? Creemos que su propósito es enfatizar la dualidad ya que a través de ella se nos revela la conjunción entre el *kay pacha* (mundo de los vivos asociado con el día, la luz del sol y lo masculino) con el *uku pacha* (mundo de los muertos asociado a la noche y lo femenino). Jürgen Golte⁴⁵ menciona que el *tinku* entre los contrarios también puede entenderse como “el momento” antes de que se produzca un ordenamiento futuro.

Después que Singucha provoca el incendio, el narrador nos dice que “una llamarada pura *empezó a lamer* el bosque, a devorarlo” (Arguedas 1983, tomo I: 201). El fuego es presentado como un ser vivo que *come y devora* toda la hacienda de don Adalberto. Este acto nos recuerda a Hijo Solo cuando “*lamía* la leche *haciendo ruido con las fauces*”. El perro puede asociarse a ese fuego

⁴⁵ Golte, Jürgen. “Una paradoja en la investigación histórica andina”. En *Cosmología y música en los Andes* de Max Peter Baumann (ed.). Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1996.

“devorador” que arrasa la hacienda, pero también puede vincularse con la fuerza purificadora dentro del relato (El énfasis es nuestro).

Evidentemente, Hijo Solo sintetiza a los opuestos complementarios: *hanan* (calandria/jilguero), fuego (color amarillo asociado al sol), blanco (clarear de sus ojos); y, *urin*: agua (remanso de agua de sus ojos y los peces), negro (color de la punta de sus orejas), noche (Hijo Sólo llegó una noche y viene de la “otra vida”). El color amarillo del perro alude claramente al sol, a la calandria y al fuego. Incluso la llegada del perro se produce bajo el vuelo de las calandrias.

Agua y fuego son dos símbolos contradictorios, pero tienen una estrecha relación con la vida. Ambos están sacralizados y poseen fuerzas poderosas. En el *Manuscrito de Huarochirí* Pariacaca es la divinidad del agua. Hace las caer lluvias, lanza rayos, convierte el agua en nieve y vence a Huallallo Carhuincho (divinidad del fuego). Ambas deidades están en permanente oposición y complementación y tienen el poder de convertir el agua en hielo.

Un aspecto a mencionar, y que resulta siendo más complejo aún, es cuando Singu e Hijo Solo se marchan de la hacienda y deciden irse: “a los pueblos de altura o escalarían al cielo por algún arcoíris”. (Énfasis nuestro). El arcoíris, según Mercedes López Baralt,⁴⁶ es un símbolo que trasciende las fronteras culturales y encarna fuerzas poderosas. Está vinculado al sol, pero también al Amaru, otro de los animales importantes de la cosmovisión andina, poseedor de densas connotaciones míticas, que, a su vez, está ligado a símbolos recurrentes en el mundo andino: la lluvia, el granizo, la helada y el arcoíris.

⁴⁶ Véase el capítulo 2 de su libro *El retorno del inca rey. Mito y profecía en el mundo andino*.

El arcoíris establece un tránsito (el cese de la lluvia) o un cambio (periodo seco y soleado). También es mediador entre el cielo y la tierra. Hijo Solo al estar asociado con el mundo del agua, y por lo tanto relacionarse semánticamente con el mundo del Amaru, actúa como mediador entre el cielo y la tierra. Trae armonía y una relativa paz a la vida de Singu. Ello se evidencia en ese breve periodo de estabilidad entre los dos hacendados, antes que la violencia y el odio de los “hermanos caínes” desate la reacción de Singu al quemar parte de la hacienda y huir con su perro a las alturas.

Esta misma interrelación de elementos opuestos agua/fuego, arriba/abajo, pez/ave la hallamos en *Katatay* (temblar), el intenso poemario de Arguedas, donde esa fuerza articuladora también se muestra con claridad indudable. Así podemos verlo en “Oda al Jet”, invento humano denominado por el autor “pez golondrina de viento”:

Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo: no os encuentro, ya no sois, he llegado al estadio que vuestros sacerdotes, y los antiguos, llamaron el Mundo de Arriba. / En este mundo estoy, sentado, más cómodamente que en ningún sitio, sobre un lomo de fuego, / hierro encendido, blanquísimo, *hecho por la mano del hombre, pez de viento.* / Sí. “Jet” es su nombre. / *las escamas de oro de todos los mares y los ríos no alcanzarían a brillar como él brilla*[...] el hombre es dios. Yo soy hombre. *Él hizo este incontable pez golondrina de viento* (Arguedas T. V. 1983: 241. Énfasis nuestro).

¿Cómo explicar esta aparente contradicción contenida en “pez golondrina de viento”? Estermann⁴⁷ propone que:

El principio de complementariedad se manifiesta a todo nivel, en todos los ámbitos de la vida, tanto en las dimensiones cósmicas, antropológicas, como éticas y sociales. El ideal andino no es el

⁴⁷ Véase el capítulo 5 de su libro *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*.

‘extremo’, uno de dos ‘opuestos’, sino la integración armoniosa de los dos”. (Estermann 2006: 142).

En efecto, para este autor, el principio de complementariedad hace posible la integración de entidades opuestas en una unidad completa, armoniosa, y en el caso que estudiamos, este principio se cumple en el dualismo *hanan* y *urin* (arriba y abajo). Este sistema dual no es estable, más bien implica inversión y alternancia: los conocidos *kuti* y *tinkuy*, que aluden al encuentro tensional de contrarios para intercambiar, y la regeneración necesaria que haga posible toda renovación.

Con ellos hemos podido percibir que los animales que los animales pueden contribuir con su utilidad apoyando al hombre en sus actividades cotidianas pero también concentran símbolos que el runa tiene que interpretar, en este sentido los animales tienen un carácter divino, esto en el marco de una cosmovisión, donde las representaciones míticas en la literatura muestran este rico universo. Precisamente en el capítulo siguiente observaremos los tránsitos en la obra de José María Arguedas.

CAPÍTULO IV

Desplazamiento de las visiones en la obra de José María Arguedas

Estudiamos estos tránsitos en sus valoraciones musicales andinas y en su poesía. Sostenemos que cualquier revisión de los estudios sobre indigenismo y la obra de José María Arguedas resultarían incompletos si no se tomaran en cuenta los invaluable aportes de Tomás Escajadillo. Para los fines de este artículo solo mencionaremos dos: la minuciosa y sistemática descripción de la evolución del *indigenismo ortodoxo*, y la perspectiva analítica de “mayor/ menor proximidad” para representar dicha evolución. Si bien partimos de la noción de “suficiente proximidad” (lejanía/ cercanía), este concepto será reformulado y optimizado por el término *representación* (en su doble acepción “Hablar por/ hablar sobre”) que nos parece más apropiado para abordar la perspectiva del sujeto enunciador en la obra de José María Arguedas. En este sentido, nuestra hipótesis afirma que el autor implícito en la obra de Arguedas transita por un proceso de cambio a nivel *representacional* y por tanto ideológico. Lo que observamos es que el punto de vista del narrador / yo poético, construido en su producción textual, pasa por un desplazamiento desde un narrador indigenista (más relacionado a un punto de vista occidental que se solidariza con un otro indio) a un pensamiento andino (un narrador / yo poético andino que habla de su cultura ya no sólo como denuncia, sino en toda su complejidad). Este cambio de

perspectiva tiene como estadio liminal⁴⁸ a *Los ríos profundos* y llega a su máxima expresión, a nivel poético, con *Katatay* y, a nivel narrativo, con su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Aunque muchos críticos peruanos y peruanistas como Alberto Escobar (1972), Antonio Cornejo Polar (1973), Martin Lienhard (1981), William Rowe (1979), Roland Forgues (1989), por citar solo algunos estudiosos de la obra arguediana habían subrayado el intenso lirismo que aflora en la narrativa de nuestro gran escritor, cuya filiación parece obedecer antes que a una voluntad estilística, a la percepción de un mundo repleto de vitalidad aun en sus componentes mínimos, percepción que tiene como núcleo liminar un modo de asumir la realidad desde claves culturales quechuas, visible por ejemplo en la noción de *kausay*, lo viviente, aquello que alienta y unimisma al sujeto que percibe con todo lo percibido, es en *Katatay (Temblar)*, el breve pero extraordinario poemario de Arguedas, donde esa fuerza lírica y esa articulación coparticipatoria se muestra con claridad indudable. Este nexo entre lenguaje y realidad fue puesto de relieve por el propio escritor andahuaylino en diversos trabajos y testimonios. En su “Introducción” al poema Tupac Amaru kamaq Taytanchisman (“A nuestro padre creador Túpac Amaru”), dice:

Palabras del quechua contienen con una densidad y vida incomparable la materia del hombre y de la naturaleza y el vínculo intenso que por fortuna aún existe entre lo uno y lo otro. El indígena peruano está abrigado, consolado, iluminado, bendecido por la naturaleza; su amor y su odio, cuando son desencadenados, se precipitan por eso, con toda esa materia, y también su lenguaje (Arguedas 1972, 68).

⁴⁸ Coincidimos con José A. Portugal, autor de un amplio estudio sobre la obra narrativa Arguedas, que también emplea el concepto de liminalidad para estudiar *Los ríos profundos*. Sin embargo, nosotros consideramos que la obra creativa de José María Arguedas puede ser enfocada desde esta óptica.

Ese amor y odio que el agente poético de *Katatay* desencadena haciendo uso de la palabra quechua que al igual que la naturaleza abriga, consuela, ilumina, están concentrados en un proyecto necesario: “romper el cerco opresor” que durante siglos había separado a las dos comunidades lingüísticas, cerco injusto que no solo se traduce en marginación socio-económica, sino en el secular conflicto entre oralidad y escritura.

En este sentido nos acercarnos a los mecanismos de ruptura y superación de tal cerco, que fluye del discurso emitido por la intensa voz del yo-poético, y cuya propuesta central implica en el poemario una relación más igualitaria, capaz de fundar una nueva realidad entre los dos grandes conformantes del espacio social peruano: los usuarios de las tradiciones vernáculas y los recipientarios de las hispano-criollas. Hay que indicar de inmediato que no obstante estar escritos originariamente en quechua, lo que supondría una acción comunicativa hacia lectores de este idioma milenario, Arguedas traduce la mayoría de ellos (Jesús Ruiz Durand concluyó la traducción de “Ima Guayasamín” –“Qué Guayasamín”- y Leo Casas tradujo el último poema de homenaje a Cuba: “Cubapaq”), dirigiéndose entonces nuestro escritor a dos receptores, por mucho que el “yo” poético asuma un carácter representacional de lo quechua, con voz colectiva inicialmente: “Estoy gritando. Soy tu pueblo, tú hiciste de nuevo mi alma; mis lágrimas las hiciste de nuevo; mi herida ordenaste que no se cerrara, que doliera cada vez más”. (“A nuestro padre Creador...”), o por ejemplo en “Oda al Jet”, individualmente: “Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo: no os encuentro, ya no sois, he llegado al estadio que vuestros sacerdotes, y los antiguos, llamaron el Mundo de Arriba. / En este mundo estoy, sentado, más cómodamente que en ningún sitio, sobre un lomo de fuego, / hierro encendido, blanquísimo, hecho por la mano del hombre, pez de

viento". (Arguedas, op. cit., 37). El receptor es dual y la dualidad es uno de los signos marcados de la cultura andina.

4.1. De una visión indigenista a una visión andina en José María Arguedas

Cualquier revisión de los estudios sobre indigenismo y la obra de José María Arguedas estarían incompletas si no se tomaran en cuenta los invaluable aportes de Tomás Escajadillo. Para los fines de este artículo solo mencionaremos dos: la minuciosa y sistemática descripción de la evolución del *indigenismo ortodoxo*, y la perspectiva analítica de "mayor/ menor proximidad" para representar dicha evolución. Si bien partimos de la noción de "suficiente proximidad" (lejanía/ cercanía), este concepto será reformulado y optimizado por el término *representación* (en su doble acepción "Hablar por/ hablar sobre") que nos parece más apropiado para abordar la perspectiva del sujeto enunciator en la obra de José María Arguedas.

En este sentido, nuestra hipótesis afirma que el autor implícito en la obra de Arguedas transita por un proceso de cambio a nivel *representacional* y por tanto ideológico. Lo que observamos es que el punto de vista del narrador / yo poético, construido en su producción textual, pasa por un desplazamiento desde un narrador indigenista (más relacionado a un punto de vista occidental que se solidariza con un otro indio) a un pensamiento andino (un narrador/yo poético andino que habla de su cultura ya no sólo como denuncia, sino en toda su complejidad). Este cambio de perspectiva tiene como estadio liminal⁴⁹ a *Los ríos*

⁴⁹ Coincidimos con José A. Portugal, autor de un amplio estudio sobre la obra narrativa Arguedas, que también emplea el concepto de liminalidad para estudiar *Los ríos profundos*. Sin embargo, nosotros consideramos que la obra creativa de José María Arguedas puede ser enfocada desde esta óptica.

profundos y llega a su máxima expresión, a nivel poético, con *Katatay* y, a nivel narrativo, con su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

4.1.1. Optimizando categorías: de “suficiente proximidad” (lejanía/cercanía) a *Representación* (“Hablar por/ hablar sobre”)

Los estudios críticos y teóricos de Tomás Escajadillo no solo fueron pioneros⁵⁰, sino también innovadores al trazar con mucha sutileza y rigurosidad una visión muy esclarecedora de un tema, hasta entonces, poco asediado. Escajadillo argumenta que para caracterizar al “indigenismo” -ejemplifica con la trilogía López Albújar, Alegría y Arguedas- no basta con el sentimiento reivindicativo, ni la superación de la idealización romántica del mundo indio, sino que un factor importante a tomar en cuenta es lo que, a falta de otra denominación más precisa, llamó “suficiente proximidad” (lejanía/cercanía) en relación al mundo recreado: el indio y el ande: “En la peligrosa evaluación de la dualidad lejanía/cercanía frente al mundo observado, debe determinarse el punto de quiebre que proporciona una ‘suficiente proximidad’ del mundo recreado” (Escajadillo: 42). Por ejemplo, *Cuentos andinos* (1920) es concebido como el origen de la genealogía del indigenismo ortodoxo pues la “aproximación” a los indios [que hace Albújar] los hace parecer “de carne y hueso” (como diría Ciro Alegría); o que se ve en ellos “algunos escorzos del alma del indio”, “alma y cuero de indio (Luis Alberto Sánchez)” (Escajadillo: 43-44).

⁵⁰ Luego de la tesis doctoral de Escajadillo *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones* (Tesis Doctoral presentada a San Marcos en 1971) recién se suman trabajos fundamentales como *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1973) de Antonio Cornejo Polar, *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas* (1979) de William Rowe, *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas* (1982) de Martín Lienhard y *José María Arguedas. Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía* (1989) de Roland Forgues, entre otros estudios más cercanos a los primeros trabajos de Escajadillo.

La genealogía indigenista seguiría su curso con la producción de Ciro Alegría, pues la “cercanía” que llega a tener Alegría, opaca a la de Albújar: “[...] sentimos que Ciro Alegría ha sabido acercarse al mundo andino, calar profundamente en la sicología de su habitante, y sobre todo, ha sabido darnos con la mayor fuerza posible la dimensión épica de su tragedia colectiva” (Escajadillo: 45). Pero a su vez, y como último periodo del llamado indigenismo ortodoxo, la obra de Alegría ha sido superada por Arguedas:

[...] nadie como él [Arguedas] ha podido fundir en uno solo el ‘yo’ desgarrado del narrador-protagonista con el ‘ellos’ (los indios). En la tradición indigenista [en el ‘indigenismo ortodoxo’] *existe una casi escrupulosa separación de narrador y protagonistas*. El autor omnisciente incluso podría abordar la ficción [...] de disfrazarse de narrador-observador [trabajo del etnógrafo, simulacro del trabajo antropológico], de *narrador-testigo*; pero siempre existió, en el indigenismo tradicional [‘ortodoxo’], una rigurosa separación entre el yo del contemplador y el ellos de los contemplados [los indios] (Escajadillo: 45. Énfasis nuestro).

Escajadillo anota “que uno de los rasgos que mejor explica o caracteriza el proceso, la evolución del ‘indigenismo’, es su cada vez mayor acercamiento al ‘mundo total’ del habitante andino” (Escajadillo: 49). Tal evolución lleva a ver la totalidad de un mundo que va más allá de una problemática específica (explotación del indio, lucha por la tierra). En otras palabras, se produce una ampliación de su *leit motiv* inicial, para empezar a ver a lo andino como una totalidad cultural inmersa en una nación heterogénea.

Si bien la propuesta de Escajadillo de “suficiente proximidad” resultó fundamental para entender el proceso de la narrativa indigenista y de la narrativa de José María Arguedas, hoy tenemos la convicción de que el uso de esta terminología resulta limitada. El empleo de una metáfora geográfica (más-menos

lejos/más-menos cerca) otorga una significación que pareciera aludir más a una valoración que pasa por una perspectiva espacial de cuan próximo se ve al indio y que, por ende, solo bordeará tímidamente aspectos ideológicos y no en todas sus potencialidades formales y políticas.

Además, hablar de “suficiente proximidad”, sobre todo, pone énfasis en la *mimesis* del indio/ ande y sólo aborda, tangencialmente, el problema irresuelto en la narrativa indigenista: ¿quién habla por el indio? Es decir, “suficiente proximidad” únicamente alude a una *representación* entendida más en relación a “hablar de”, que “hablar por”. Por eso, consideramos que un término más completo para abordar narrativas en las que hay en juego más de una semiósfera cultural es el de *representación*.

Gayatri Spivak fue la primera en aludir a la doble significación del concepto de representación. Parte de la distinción que hace Marx entre *Vertretung* y *Darstellung*. El primer término alude a “hablar por”, como un acto de delegación política; y el segundo término a “hablar sobre”, como acto de representación mimética o representación en tanto que objeto de un saber disciplinario⁵¹ (Spivak: 234). El hecho de “hablar por” hace necesario aludir a conceptos como “poder” y “hegemonía”, ya que “hablar por” desborda a la definición de representación sólo como mimesis discursiva y adquiere un matiz de negociación política.

⁵¹ George Yúdice agrega una definición más de *representación*. A las definiciones como “la descripción de un estado de cosas”, “el reemplazo de una o más personas por otra que habla o se manifiesta en nombre de ellos”, suma el concepto de representación como “el ejemplo que una persona o cosa proporciona para otros” (Yúdice: 213). Se deduce que Yúdice estaría vinculando a la “representación” con la función ejemplarizante que una parte de la crítica le ha atribuido a narrativas como el testimonio. En sus términos nos habla de una función concientizadora.

En este sentido y en relación a los estudios subalternos, Beverley afirma que lo que Spivak nos está queriendo decir acerca de la representación (del subalterno) es la incapacidad de ser representando adecuadamente por el circuito letrado-académico.

Por otro lado, al hablar de *representación* también surge la pregunta de si es necesario asumir las oposiciones realidad-ficción, veridicción-verosimilitud. Es más, si toda representación es una “distorsión” de aquello que es representado, ¿qué autoridad puede tener una representación hecha por un agente externo y/o interno acerca de una o su cultura representada? Clifford Geertz, desde la antropología cultural, señala que los hechos o datos que aparecen en cualquier tipo de discurso

([...] son realmente *interpretaciones de interpretaciones* de otras personas sobre lo que ellos y sus compatriotas piensan y sienten) queda oscurecido porque la mayor parte de lo que necesitamos para comprender un suceso particular, un rito, una costumbre, una idea o cualquier otra cosa, se insinúa como información de fondo antes que la cosa misma sea directamente examinada (1992: 23).

Lo que propone Geertz, para el trabajo antropológico y el análisis discursivo de la cultura, a partir de un lente semiótico, es concebir la totalidad de la cultura como actos simbólicos marcados por significaciones, en tanto discursividades susceptibles de ser decodificadas o analizadas. En suma, el trabajo antropológico es interpretación (representación) y, además, interpretaciones (representaciones) *de segundo y tercer orden*. Geertz afirma que por definición, sólo un ‘nativo’ hace interpretaciones de primer orden porque se trata de *su cultura*.

En los trabajos etnográficos donde el antropólogo se torna escritor, en realidad lo que está haciendo en sus escritos son “ficciones en el sentido de que

son algo ‘hecho’, algo ‘formado’, ‘compuesto’ —que es la significación de *fictio*—, no necesariamente falsas o inefectivas o meros experimentos mentales” (ob.cit. 1992: 28). Entonces, se desprende que entre una historia verídica y una historia ficcional no existe tal diferencia de fondo porque una historia ‘real’ es *fictio*, ‘una hechura’, esto es, construcciones discursivas⁵².

Esta indiferenciación, en determinados casos, suele ser necesaria en narrativas complejas como es la de Arguedas, donde, precisamente, lo que en realidad importa es la construcción, la “hechura” y la carga significativa, simbólica que emana de ella y de la negociación entre lo producido (todo el mundo complejo del cual quiere dar cuenta Arguedas) y lo que finalmente, desde un lente antropológico, el mismo narrador espera como producto (Arguedas). Finalmente, Geertz afirma que la descripción etnográfica presenta tres rasgos característicos: “es interpretativa [representativa], lo que interpreta es el flujo del discurso social y la interpretación [representación] consiste en tratar de rescatar ‘lo dicho’ en ese discurso de sus ocasiones perecederas y fijarlo en términos susceptibles de consulta” (ob.cit. 1992: 32).

4.1.2. El tránsito liminal: de autor indigenista a sujeto indígena

Para narrar el “mundo indígena” (personajes, ambientes y acción) los autores indigenistas tuvieron que construir una autoridad que aludiera, explícita o implícitamente, al profundo conocimiento y dominio sobre lo representado, un

⁵² En este sentido, Geertz argumenta que la coherencia tampoco puede ser la principal prueba de validez de una descripción cultural

Los sistemas culturales deben poseer un mínimo grado de coherencia, pues de otra manera no los llamaríamos sistemas, y la observación muestra que normalmente tienen bastante coherencia. Sin embargo, nada hay más coherente que la alucinación de un paranoide o que el cuento de un estafador. La fuerza de nuestras interpretaciones no puede estribar, como tan a menudo se acostumbra hacerlo ahora, en la tenacidad con que las interpretaciones se articulan firmemente o en la seguridad con que se las expone (ob.cit. 1992: 30).

espacio, la mayoría de veces ajeno, que en lo sustancial no coincidía con el paradigma ideológico del narrador-autor. En el caso de José María Arguedas fue un proceso que atraviesa toda su obra y que muchas veces se explicita en marcas de un narrador extradiegético e intradieético, claro que con fluctuaciones en diferentes momentos. Por motivos de espacio citaremos solo dos ejemplos.

En el primer capítulo de *Yawar Fiesta* (1941), su primera novela, tenemos un narrador extradiegético que describe con la meticulosidad de un etnógrafo, sumamente distanciado del espacio de su investigación, como si fuera una entidad extraña al universo ficticio representado:

Toda la ladera llena de casas y corrales; a ratos el viajero se encuentra con calles torcidas, anchas en su sitio, angostas en otro; la calle desaparece cortada por un canchón de habas o cebada y vuelve a aparecer más allá. El viajero sube la loma, saltando de trencho en trencho acequias de agua orilladas por romazales y pasto verde. Ya junto a la cumbre de la lomada hay callecitas angostas, empedradas y con aceras de piedra blanca; tiendecitas, con mostradores montados sobre poyos de barro; y en los mostradores, botellas de cañazo, pilas de panes, monillos multicolores para indias, botones blancos de camisa, velas [...] (Tomo II, *Yawar Fiesta*: 72-73)

Cabe señalar que si bien sólo se describe minuciosamente el pueblo de Puquio y no acciones de los habitantes, destaca un personaje: “el viajero”, un ente externo que es seguido por el narrador, que se podría definir como un elemento más cercano a éste, por su mirada externa sobre lo representado, que de los indígenas, mestizos y gamonales que entrará en acción más adelante. El narrador, ciertamente, es ese extranjero que examina un espacio ajeno con precisiones de topógrafo.

Mientras que en su cuento “Warma Kuyay” (Amor de niño), publicado en *Agua* (1935), encontramos un narrador intradieético, Ernesto, quien por momentos marca una distancia con el mundo narrado:

Despreciaba al Kutu; sus ojos amarillos, chiquitos, cobardes, me hacían temblar de rabia.

—¡Indio, muérete mejor, o lárgate a Nasca! ¡Allí te acabará la terciana, te enterrarán como a perro! —le decía. Pero el novillero se agachaba nomás, humilde, y se iba al wiltron, a los alfalfaes, a la huerta de los becerros, y se vengaba en el cuerpo de los animales de don Froylán (Tomo I, *Warma Kuyay*: 11).

Más adelante, esa distancia se ve disminuida con el acercamiento emocional de Ernesto hacia los becerros:

Ahí estaba Zarinacha, la víctima de esa noche; echadita sobre la bosta seca, con el hocico en el suelo; parecía desmayada. Me abracé a su cuello; la besé mil veces en su boca con olor a leche fresca, en sus ojos negros y grandes.

—¡Niñacha, perdóname! ¡Perdóname, mamaya! Junté mis manos y, de rodillas me humillé ante ella.

—Ese perdido ha sido, hermanita, yo no. ¡Ese Kutu canalla, indio perro! (Ob. Cit., 8).

Este cuento, como ya lo ha señalado Cornejo Polar, “muestra el tránsito de un niño desde un universo que le pertenece (el blanco) a otro distinto, ajeno, que pretende hacer propio” (1997: 30). Un mundo al cual Ernesto quiere pertenecer, pero del que todavía no forma parte porque entre esos “dos mundos que confronta el personaje-narrador, el de los indios y el de los blancos, hay un abismo (Ibid.) Desde el primer parlamento del cuento se marcan las distancias sociales, pero al mismo tiempo se muestra la situación de ambigüedad de un

Ernesto hijo de blancos que conoce y emplea el quechua: “¡Justinay te pareces a las torcazas de Sausikoy! ¡Déjame, niño, anda donde tus señoritas!” (Ob. cit., 7).

En sus primeras obras, como *Agua, Diamantes y pedernales, Amor mundo, Yawar fiesta*, sólo por citar algunas, todavía encontramos a un narrador ausente y a veces ajeno del mundo representado, sin embargo consideramos que *Los ríos profundos* (1958) es la novela que marca un tránsito claro entre el narrador de los primeros cuentos y este narrador intradieгético totalmente inserto en la historia, aspecto ya antes señalado por Escajadillo, Cornejo Polar, entre otros. Esta novela, entonces, estaría expresando ese proceso en que el sujeto aún no está totalmente incorporado, pero que ya no es el mismo que aparecía en el primer momento de la narrativa arguediana.⁵³

¿Cómo se produce y explica este tránsito progresivo en el que Arguedas ya no sólo da voz, sino que habla y mira con voz indígena? Frente a las tres etapas que propone Escajadillo: indigenismo ortodoxo, neoindigenismo y superación del indigenismo, nosotros proponemos que este tránsito se explica desde la perspectiva del proceso liminal.

Víctor Turner,⁵⁴ siguiendo a Van Gennep, subraya la importancia de la liminalidad en las sociedades orales porque permite marcar los procesos de tránsito que atraviesan los sujetos a lo largo de su vida, los mismos que están

⁵³ Desde la perspectiva de José Alberto Portugal *Los ríos profundos* es la novela que marca una transformación en el sustrato narrativo porque el personaje principal, Ernesto, pasará por un tránsito liminal que le permitirá tener un aprendizaje de la cultura del otro. De modo que tendrá la posibilidad de imaginar o pensar al otro en términos de comunicación y no de conflicto entre ambas culturas. El autor, siguiendo las etapas del proceso liminal, propuesto por Turner, divide la novela en tres grandes segmentos: “Los viajes”, Capítulos I y II (etapa de separación); “La estancia en Abancay”, Capítulos III-X (etapa liminal) y “La salida”, Capítulo XI (reincorporación). Según la postura de Portugal, Ernesto sale de su entorno social (mundo occidental) para ingresar al drama social vivido en la novela y. luego de este aprendizaje, es nuevamente reincorporado a la sociedad de origen. Esta etapa de transición le permitirá a Ernesto tener una imagen privilegiada del mundo social y un nuevo entendimiento fundado en sus experiencias rituales (2007: 252-262).

⁵⁴ Turner, Víctor. *Simbolismo y ritual*. Lima, PUCP, 1973.

pautados por etapas y poseen ritos que establecen el paso de un estado a otro. Todo proceso liminal posee tres fases: separación, margen o limen e incorporación. La separación está marcada por un conjunto de conductas simbólicas que permiten constatar que el sujeto ya no se siente parte del ámbito al que pertenecía. Se produce, entonces, una suerte de muerte simbólica o comportamientos que evidencian ese distanciamiento. En una segunda etapa de este proceso, el sujeto está ahora en un periodo, aunque breve, muy ambiguo, límen, pero, al mismo tiempo, está adquiriendo los saberes que le van a permitir superar ese momento liminal y pasar al tercer momento, que es el de la incorporación.

Mercedes López Baralt⁵⁵ también aplica el concepto de liminalidad para analizar mito de Inkarrí, personaje Inca que ha sido decapitado y cuyo cuerpo está creciendo bajo la tierra. Ese crecimiento es la manifestación de ese periodo liminal en que el Inca todavía existe, pero en un estado transitorio e incompleto. (López Baralt 1989: 40).

Así nos encontramos con que en sus primeros textos no hay una relativa cercanía, como lo plantea Escajadillo, sino una separación con el universo que narra. Mientras que la proximidad del sujeto enunciador con el mundo andino después de *Los ríos...* se produce porque el narrador Arguedas está plenamente “entropado con los insignificantes del país, y (por eso) escribe desde el *oq'lo* (pecho) de su pueblo, compartiendo sus fortalezas y debilidades. Ambas tan humanas y presentes en José María” (Gutiérrez 2005: 4).

Este tránsito o periodo liminal se ha consumado claramente, luego de *Los ríos profundos*, en sus últimas obras como “La agonía de Rasu Ñiti”, *Todas las*

⁵⁵ López Baralt, Mercedes. *El retorno del Inca rey. Mito y profecía en el mundo andino*. Bolivia, Hisbol, 1989.

sangres, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, pero comienza a producirse en los textos previos.

Es a partir de *Los ríos profundos* donde veremos un desplazamiento del narrador externo para dar paso a un narrador intradieгético. Ahora el relato es producido por un autor-narrador que sí interviene en las acciones, marca no distintiva de la narrativa indigenista. Para entender la representación del narrador en Arguedas no basta tener en cuenta la representación en tanto mimesis de un referente, aspecto en el que Escajadillo parece poner más énfasis.

La narración en primera persona crea el *simulacro* del narrador como un *testimoniante*, *simulacro* en tanto construcción ficcional, *un representante* que también experimenta y vive el referente andino y el problema indígena como suyo. No obstante, no creemos que llegue a fundir, como alude Escajadillo, al yo con el ellos (indios). Y es que, como ya la crítica ha expresado, sus narradores-personajes muchas veces construyen una identidad ambigua, tensional, entre indio y mestizo o *wiracocha*.

El hecho mismo de que la mayor parte de su obra tenga como soporte escritural el español y su forma discursiva sea la novela, corroboran lo dicho⁵⁶. Pero, este narrador, a criterio nuestro, tiene un carácter atestatorio; no sólo porque es protagonista de lo narrado, sino por la intimidad, la dramaticidad expresada y, sobre todo, por adscribirse a una cosmovisión y episteme andina de características tradicionales y mágico-religiosas: el mundo en su totalidad

⁵⁶ Escajadillo apunta que Arguedas es el único que transitó por el indigenismo y el neo-indigenismo: “incluso, tiene que hablarse de dos Arguedas; el de los libros iniciales, y el autor de *Los ríos profundos* y ‘La agonía de Rasu Ñiti’, para no hablar del novelista que escribió *El sexto*, *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* [...]” (Escajadillo: 48). Es decir, para Escajadillo *Los ríos profundos* y “La agonía de Rasu Ñiti” forman parte del neo-indigenismo y las novelas posteriores incluso desbordan los límites de éste.

tiene *camaq*, se encuentra animado, la comunicación extrasensorial se puede entablar con cualquier elemento de la naturaleza y no es exclusividad de un sacerdote o elegido. Basta pensar en el famoso pasaje en el que Ernesto, personaje recurrente, *alter ego* del Arguedas, tiene una comunicación cósmica con las rocas de un muro portentoso y de ribetes incaicos:

Me alejaba unos pasos, lo contemplaba y volvía acercarme. Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntan los bloques de roca. En la oscura calle, en el silencio, el muro parecía vivo, sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado (Arguedas 1980: 10).

Esta enunciación además de hablarnos de un sujeto que representa, a través de la denuncia, a una comunidad secularmente maltratada y englobarse en la ampliación de las dicotomías del indigenismo⁵⁷, también expresa el sentir y el conocer de un narrador que se adscribe sin temor a una episteme andina. Es un sujeto híbrido que articula dramáticamente ambas culturas y que por momentos pareciera hacerlo sin contradicciones, sin dolor, sin malestares.

Cuando Ernesto habla del zumbayllu, del río (Pachachaca), de cómo hay una suerte de dialogía entre los elementos de la naturaleza y los sujetos humanos que están allí, evidentemente, ya no estamos ante elementos que se han colocado para dar verosimilitud al texto o para hacer más interesante el mundo representado. Pero, así como encontramos el empleo de formas cognitivas indígenas, al mismo tiempo se puede detectar que todavía existe una cierta distancia entre el niño Ernesto y lo indígena.

Una de las imágenes que Arguedas emplea para ejemplificar esta diferenciación étnica y cultural que existe entre los indios y el narrador

⁵⁷ Cornejo Polar habla de sucesivas ampliaciones de las dicotomías expresadas en la narrativa indigenista: gamonal-comunidad, costa-ande, imperialismo-comunismo.

protagonista es el estar “fuera del círculo”. Por ejemplo, en “Warma kuyay” el narrador protagonista, niño Ernesto, es rechazado por Justina y por los otros indios, quienes luego de reírse se disponen a bailar: “[...] se agarraron de las manos y empezaron a bailar en ronda, con la musiquita de Julio, el charanguero. Se volteaban a ratos, para mirarme, y reían. Yo me quedé *fuera del círculo*, avergonzado, vencido para siempre” (Tomo I, Warma kuyay: 7. Énfasis nuestro).

Esta distancia no está presente únicamente en “Warma kuyay”, también en el cuento “Hijo solo” encontramos personajes que, por un lado, están dando cuenta de un universo indígena y al mismo tiempo, no. Lo mismo sucede con Santiago protagonista de “Amor mundo” y con el niño Ernesto de *Los ríos profundos*, quién también será excluido y dejado “fuera del círculo” primero de los indios de la hacienda Patibamba: “Los indios y las mujeres no hablaban con los *forasteros*” (Arguedas 1980: 43. Énfasis nuestro), luego de las chicherías de Huanupata: “Todos los del grupo formaron un coro [...] Parecía que molían las palabras del huayno [...] mi invitante y su grupo bailaban con entusiasmo creciente. No debían ya acordarse de mí ni de nada. Yo quedé *fuera del círculo*, mirándolos, como quien contempla pasar la creciente de esos ríos andinos” (Arguedas 1980: 101. Énfasis nuestro).

Para Escajadillo, después de *Los ríos profundos* se produce el ensanchamiento espiritual y geográfico que permitirá representar con nuevos matices la realidad porque el sujeto “ya está plenamente inmerso en lo real maravilloso” (1994: 166). El término realismo mágico, que propone Escajadillo, proviene de los recursos narrativos que emplearon algunos novelistas de la Nueva Narrativa Hispanoamericana para mostrar una visión más compleja de la realidad insertando elementos míticos y mágicos propios de la cultura

latinoamericana. En la obra de Arguedas no se trata de un realismo mágico, precisamente, o de lo real maravilloso que son categorías externas a la cosmovisión andina. Más bien lo que este autor está evidenciando es un modo de “ver”, “sentir” y “vivir” en el mundo que no es el occidental.

Desde nuestra perspectiva este narrador, que antes estaba fuera, ahora está plenamente incorporado al mundo andino y a una visión indígena. Por eso es que en sus novelas posteriores encontramos personajes que en términos de verosimilitud no serían creíbles porque operan bajo una cosmovisión distinta a la occidental.

4.1.3. Incorporación al mundo andino y a una cosmovisión indígena

¿A qué aludimos cuando hablamos de incorporación a un mundo andino y a una cosmovisión indígena? Existen una serie de características que los estudios andinos, especialmente desde la etnología y antropología, nos han demostrado. Uno de ellos es la noción de naturaleza viviente que solemos denominar *kawsay* y que nos demuestra cómo es que no existe una separación entre el sujeto humano y los elementos de la naturaleza, más bien existe una suerte de interacción comunitaria.

Por eso es que para Ernesto las piedras del muro incaico poseen vida, transmiten la sensación de movimiento y una fuerza vital que se asemeja al *yawar mayu* en su constante cambio. Lienhard ha señalado que en la figura del *yawar mayu*: “[se] encarna y representa la esencia-desde una óptica mágico-poética- del mundo andino [...] la victoria que Arguedas alcanza sobre la escritura [...] es la victoria del *yawar mayu*, del mundo andino hecho escritura” (1981: 53. Subrayado nuestro).

Además de la noción de *kawsay*, es decir mundo viviente, que caracteriza al mundo indígena diferente del “mundo occidental”, también hallamos que la naturaleza presenta fisuras, lugares de “encanto” ya que son ámbitos más peligrosos o poseen más fuerza energética. El espacio no es, entonces, anodino ni uniforme, sino que presenta rupturas cualitativas⁵⁸, las mismas que evidencian a un mundo distinto del espacio occidental.

En la cosmovisión andina el mundo está dividido en pares duales complementarios y opuestos (*yanantin*), que pueden transformarse en combinaciones muy complejas relacionadas con la estructuración del tiempo y del espacio, por ejemplo, pero también con sujetos operadores asociados con estas oposiciones duales o con los significantes inca/auca, tinkuy/kuti; elementos cognitivos básicos de esta cosmovisión. En la obra literaria de Arguedas, posterior a *Los ríos profundos*, debe ser posible entonces verificar el funcionamiento de estos significantes indígenas si es que en el autor implícito hubiera operado el proceso liminal.

Martín Lienhard,⁵⁹ en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, detecta estructuras andinas y oposiciones al interior de la novela del tipo yanantin, como la división espacial novelesca de Chimbote en la que aparece la oposición arriba (sierra)/abajo (costa) o el paralelismo patente que existe entre el hombre que domina el día novelesco, mientras que la mujer impone su presencia alienada a la noche.

⁵⁸ En el espacio andino, por ejemplo, los lugares sagrados constituyen una zona de ruptura, que para Eliade, simbolizan una abertura que posibilita el tránsito de una región cósmica a otra (1994: 38). Es por eso que en la cosmovisión del hombre andino los cerros y los árboles están conectados y funcionan como postes cósmicos que conectan el hanan con el uku y el kay pacha.

⁵⁹ Lienhard, Martín. *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Tarea, 1981.

Asimismo constata elementos míticos dentro del espacio de Chimbote que Arguedas inserta y hace funcionar. Por eso es posible que el sujeto atestador hable con un árbol inmenso:

El pino de ciento veinte metros de altura que está en el patio de la Casa Reisser y Curioni y que domina todos los horizontes de esta ciudad intensa...llegó a ser mi mejor amigo [...] le hablé con respeto. Era para mí algo sumamente entrañable y a la vez de otra jerarquía, lindante en lo que en la sierra llamamos, muy respetuosamente aún, extranjero. ¡Perú un árbol! Oía su voz, que es la más profunda y cargada de sentido que nunca he escuchado en ninguna otra cosa ni en ninguna otra parte. Un árbol de estos, como el eucalipto de Wayqoalfa de mi pueblo, sabe de cuanto hay debajo de la tierra y en los cielos. Conoce la materia de los astros, de todos los tipos de raíces y aguas, insectos, aves y gusanos; y ese conocimiento se transmite directamente en el sonido que emite su tronco...a manera de música, de sabiduría, de consuelo, de inmortalidad [...] Derramó sobre mi cabeza feliz toda su sombra y su música...intensa y transparente de sabiduría, de amor, así, tan oníricamente penetrante, de la materia de que todos estamos hechos, y que al contacto de esta sombra se inquieta con punzante regocijo, con totalidad. Yo le hablé a ese gigante.” (Tomo V, 203-204).

Evidentemente, este sujeto no puede ser catalogado como perteneciente al mundo occidental externo porque no lo es. Más bien es un indígena que está hablando con un ánima, un ser vivo, un gran ente divino que se constituye - desde una posición vertical- como un *axis mundi*, un poste cósmico organizando la existencia de los seres menores a su alrededor. El sujeto de la narrativa de Arguedas, que en una primera etapa pertenecía al mundo occidental, en esta última, de incorporación, estaría conectado con esta otra cosmovisión, la misma que es posible evidenciar no sólo en su narrativa, sino también en su poesía.

En *Katatay (Temblar)*, el bello, denso e intenso poemario que escribe Arguedas entre 1962 y 1969, ese tránsito, al que ya hemos aludido

anteriormente, está consumado. El yo lírico del poema es un sujeto que adopta una voz colectiva. Su *haylli-taki*, que Arguedas traduce como “himno-canción” es evidenciador de esto. Veamos una parte del Haylli:

Tupac Amaru, Amaruq churin, Apu Salkantaypa ritinmanta ruwasqa;
llantuykin, Apu suyu sombran hina sonqo ruruykupi mastarikun, may
pachakama [...]

Qaparisianin, llaqtaykin kani, runayki; qanpa mosoqmanta ruwasqaykin
nunay, weqey, mana tanisqa kiriy. Qan rimasqaykimanta, yawar mikuq
jierro españolwan maqanakusqaykimantan, uyanta toqasqaykimantan,
yawarniki timpuq allpapi timpusqanmantan manaña sonqoypi qasilla
kanñachu. Rupayllañan kan, amaru cheqniyllañan kan, supay
weraqochakunapaq, sonqoypi.

Tupac Amaru, hijo del Dios Serpiente; hecho con la nieve del Salkantay,
tu sombra llega al profundo corazón como la sombra del dios montaña,
sin cesar y sin límites. Estoy gritando, soy tu pueblo; tú hiciste de nuevo
mi alma; mis lágrimas las hiciste de nuevo; mi herida ordenaste que no se
cerrara, que doliera cada vez más. Desde el día en que tú hablaste,
desde el tiempo en que luchaste con el acerado y sanguinario español,
desde el instante en que le escupiste a la cara; desde cuando tu hirviente
sangre se derramó sobre la hirviente tierra, en mi corazón se apagó la
paz y la resignación. No hay sino fuego, no hay sino odio de serpiente
contra los demonios, nuestros amos. (Tomo V, 224-225).

Este *yo poético* asume, inicialmente, un carácter representacional de lo
quechua con voz colectiva, pero al mismo tiempo hay una voz individual que se
manifiesta en sus últimos poemas como en “Oda al Jet”: “Dios Padre, Dios Hijo,
Dios Espíritu Santo: no os encuentro, ya no sois, he llegado al estadio que vuestros
sacerdotes, y los antiguos, llamaron el Mundo de Arriba. / En este mundo estoy,
sentado, más cómodamente que en ningún sitio, sobre un lomo de fuego, / hierro
encendido, blanquísimo, hecho por la mano del hombre, pez de viento” (Ob. cit.,
241).

La voz colectiva de estos poemas implica que el sujeto principal, de esa voz, que es o asume el rol de indígena, ya no es externo al mundo que representa. Este sujeto enunciador de las primeras novelas de Arguedas ha hecho completamente este tránsito; por eso ahora habla de manera colectiva o individual a partir de una percepción del mundo de tipo cósmico, no desde “la visión interior de lo indio, sino desde *una perspectiva indígena*” (Lienhard 1981:17. Énfasis nuestro.).

En su novela *Todas las sangres* vemos funcionar elementos míticos y simbólicos de la cosmovisión andina. Por ejemplo, el protagonista principal, Rendón Wilka, quien según Vargas Llosa es “[...] una especie de superhombre, que hace recordar al [...] justiciero extraordinario como Amadís o Tirante el Blanco capaz de todas sus proezas” (1996: 268), puede ser visto desde otra perspectiva. En nuestra lectura, que requiere desde luego una ceñida cala crítica que el espacio de este artículo no lo permite, Rendón Willka es un ser mítico, una suerte de Inkarrí novelesco.

En efecto, este personaje se caracteriza por una serie de elementos que corresponderían al dios Inkarrí. José Portugal⁶⁰ ya ha mencionado la filiación de Rendon Willka, Gabriel Camac y la india Felipa como líderes “míticamente constituidos” a partir del prototipo de Inkarrí, personaje con capacidad para voltear el mundo:

¡Capitán! ¡Señor capitán! —dijo en quechua Rendón Willka—. Aquí, ahora, en estos pueblos y haciendas, los grandes árboles no más lloran. Los fusiles no van a apagar al sol, ni secar los ríos, ni menos quitar la vida a todos los indios. Siga fusilando. Nosotros no tenemos armas de fábrica, que no valen. Nuestro corazón está de fuego. ¡Aquí, en todas partes! Hemos conocido la patria al fin. Y usted no va a matar la patria, señor.

⁶⁰ Portugal, José Alberto. *Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado*. Lima, Fondo editorial de la PUCP, 2007.

Ahí está; parece muerta. ¡No! El pisonay llora; derramará sus flores por la eternidad de la eternidad, creciendo. Ahora de pena, mañana de alegría. El fusil de fábrica es sordo, es como palo, no entiende. Somos hombres que ya hemos de vivir eternamente. Si quieres, se te provoca, dame la muertecita, la pequeña muerte, capitán. El oficial lo hizo matar. Pero se quedó solo. Y él, como los otros guardias, escuchó un sonido de grandes torrentes que sacudían el subsuelo, como que si las montañas empezara a caminar. (ob.cit. 455).

Este párrafo constituye la parte final de la novela donde Rendon Willka se identifica, metafóricamente, con el inca. Cuando dice: “los fusiles no van a apagar el sol” se está sumiendo como tal, pero como las fuerzas del “sami, el don divino que otorga poder y sabiduría a los incas” aún no están listas, muere. Sin embargo, como “los incas son inmortales” (Delran 1974: 15) se está reconstituyendo, por eso se escuchó el “sonido de grandes torrentes que sacudían el subsuelo, como que si las montañas empezara[n] a caminar”.

De ahí el gran aporte de Arguedas a la literatura peruana: no dar voz, sino el de haber sabido hablar con voz indígena y mirar el mundo con voz indígena, tal y como lo dice en su discurso “No soy un aculturado”: “[...] yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua. Deseaba convertir esa realidad en lenguaje artístico y tal parece, según cierto consenso, más o menos general, que lo he conseguido”.

4.2. Carnaval Tambobambino

La tradición oral andina porta al interior de su discurso diversos códigos que se relacionan con los modos de procesar la realidad, de percibir y existir en el mundo, y naturalmente con los procesos de endoculturación que dotan al *runa*

de un conjunto de reglas, por ejemplo éticas, que le permiten orientarse social, cultural y aun económicamente.

Hay que señalar de inmediato que la teoría literaria contemporánea suele adelgazar su reflexión cuando se trata de la problemática, como el caso del contexto en el discurso oral andino, de la enunciación y las condiciones de posibilidad que la rodean. Se interesa más bien por el enunciado textual y por el sujeto construido por el propio discurso. Acaso ello se deba a que la enunciación se relaciona con el metadiscurso, con el contexto, con la realidad, lo cual implica siempre el riesgo de asociar al discurso con cosas que el enunciado no dice, y es que una cierta sociología literaria tendió a utilizar el texto ficcional, oral o escrito, como subterfugio, como coartada para proponer las ideas más disímiles dejando de lado, muchas veces, el *decir* del texto mismo.

La necesidad de tratar la cuestión de la enunciación se torna por el contrario necesaria cuando se está ante otro sistema cultural, cuyo lector ideal (el usuario de la tradición andina) no se corresponde con el lector real. La decodificación entonces requiere apelar a elementos extratextuales que permitan una comprensión más ceñida acerca de la intencionalidad que porta todo discurso construido desde la oralidad y la cultura que le da origen y soporte. Por razones de espacio y aun de temática, no discutiremos aquí la conflictiva noción de literatura oral respecto de la tradición oral. La teoría suele descartar la etiqueta “literatura oral” justamente por el cuestionamiento que provoca la conjunción de dos términos tan disímiles, al punto de casi plasmar un oxímoron. (Sobre el tema véase ONG, Walter: *Oralidad y escritura. La tecnología de la palabra*).

4.2.1. Noticia del carnaval

La recopilación del carnaval de Tambobamba se debe a José María Arguedas quien lo escuchó en 1942 a Moisés Delgado Vivanco, en el Cusco. (Cinta grabada: *Arguedas canta y habla*. Edición del Centro de Folklore “José María Arguedas”, hoy ENFJMA). La canción proviene del distrito de Tambobamba, capital de la provincia de Cotabambas, en el actual departamento de Apurímac.

El texto se relaciona con los carnavales, en febrero, época de máximas lluvias en la sierra y de mayor fertilidad. Los carnavales en el mundo andino están asociados a la reproducción del ganado pero también a la fertilidad de la tierra y de los seres humanos. Sin embargo, la música de este carnaval es “triste”, se canta en tono menor. Los carnavales normalmente se emiten en tono mayor

La anécdota que subyace al relato que contiene el texto –es decir el contexto- informa que luego de la fiesta de carnavales las comparsas formadas por jóvenes casaderos van al campo y tratan de pasar el río, que por ser época de lluvias viene muy cargado. El grupo forma cadenas con los brazos para vencer la correntada. Al primero, al joven tambobambino, el río se lo llevó.

4.2.2. Carnaval de Tambobamba

1.

Tambobambino maqtataq
yawar unu apamun,
tambobambino maqtqataq
yawar mayu apamun.
Tinyachallanñas tuytuchkan,
quenachallanñas tuytuchkan,
biritillanñas tuytuchkan.

A un muchacho tambobambino
el agua de sangre lo lleva,
a un muchacho tambobambino
el río de sangre lo lleva.
Sólo su tinya está flotando
sólo su quena está flotando,
sólo su sombrero está flotando.

¡Wifalitay, wifala!
¡wifala, wifala, wifala!

¡Wifalitay, wifala!
¡wifala, wifala, wifala!

2.

Kuyakusqan pasñari
waqayllañas waqachkan,
wayllukusqan pasñari
llakillañas llakichkan
tinyachallanta qawaspa,
quenachallanta rikuspa,
charangollanta qawapa
biritillanta rikuspa.

La muchacha a quien había amado
solamente es puro llanto,
la muchacha a quien había querido
solamente es puro sufrimiento,
mirando el tamborcito,
viendo la quenita,
mirando el charanguito,
mirando el sombrerito.

¡Wifalitay wifala!
¡wifala, wifala, wifala!

¡Wifalitay, wifala!
¡wifala, wifala, wifala!

3.

Condorllañas muyuchkan
tambobambino maskaspa.
manapunis tarinchu
yawar unu aparqun,
manapunis tarinchu
yawar mayu aparqun.

Hasta el cóndor está rondando
buscando al tambobambino,
ni siquiera él puede encontrarlo
el agua de sangre lo ha llevado
ni siquiera él puede hallarlo
el río de sangre lo ha llevado.

¡Wifalitay, wifala!
¡Wifala, wifala, wifala!

¡Wifalitay, wifala!
¡Wifala, wifala, wifala!

4.2.3. Plano de las acciones

Todo texto, narrativo o lírico, constituye una forma de comunicación que se elabora a través de determinados códigos de representación, de ciertas formas que tienen como soporte un sistema de pensamiento, una cultura.

El texto que analizamos se articula alrededor de tres instancias discursivas -que hemos graficado como estrofas (en la oralidad no existen tales marcas de escritura)- y que están separadas por exclamativos de triunfo plasmados en la voz ¡wifala! *Wifala* es un término con un campo semántico preciso aunque intraducible. Alude a las muchachas alegres, fiesteras; también a la bandera cuando está flameando; puede aludir, igualmente, al rol que asumen las jóvenes en algunas danzas del carnaval andino. En general designa triunfo y alegría e implica una reafirmación del ego.

La primera estrofa se agrupa alrededor de un percance trágico: la desaparición de un agente pasivo, el muchacho, arrastrado por una estado particular del río: *yawar mayu*, cuyo signo mayor es el de ser un agente poderoso y dinámico, hecho marcado además por el verbo de acción 'llevar'.

La segunda parte de esta estrofa proporciona indicios del personaje desaparecido: flotan sus instrumentos y su sombrero. La secuencia de sus objetos (tambor, quena, charango) nos remite a una condición sociocultural del tambobambino: es un músico. Sin embargo, de inmediato se producen exclamativos de triunfo y alegría que no condicen con el percance trágico.

La segunda estrofa proporciona más información sobre el joven músico, que transforma su rol pasivo inicial en algo más dinámico. Aparece otro personaje, su enamorada, cuyo signo mayor es el sufrimiento, la nostalgia. La presencia de la muchacha nos remite a una nueva función que el tambobambino ya está es posibilidad de realizar: puede casarse, esto es, puede realizar este rito de pasaje articulatorio e interfamiliar, por lo tanto participar activamente en las relaciones productivas de la comunidad. Su desaparición supone la terrible abolición de esta posibilidad. El código que centra la segunda parte de esta

estrofa es el de la ausencia. Únicamente sus instrumentos son visibles. Pero esta ausencia está enmarcada dentro de la esfera de lo humano, al interior de las relaciones sociales que estructuran a la comunidad.

La tercera estrofa introduce un elemento radicalmente distinto a la esfera humana: un cóndor cuya acción: búsqueda fracasa. El cóndor es un elemento uránico, sagrado en la simbología andina, conector entre el *hanan* y el *kay pacha* y en muchos relatos orales representante de los dioses montaña, de los *wamanis*, de los *apus*. La voz anónima, la del poeta que asume una representación colectiva, explica el porqué ni siquiera esta ave sagrada puede encontrarlo: el río de sangre lo ha llevado.

4.2.4. Yawar Mayu

Formalmente el texto presenta dos conjuntos discursivos aparentemente contradictorios, que exigen solución: a) la información de los sucesos, el percance trágico y la búsqueda en las esferas humana y sagrada del tambobambino; b) la presencia en versos anafóricos, como estribillo, de exclamativos triunfales. Por ello, para penetrar en el sentido profundo del texto, se requiere ir al ámbito de la enunciación y a un elemento clave de la cultura andina: el significante *yawar mayu*.

En una primera acepción, la forma lexical 'río de sangre' remite a un estado particular del río, a su estado torrentoso y de máximo dinamismo. Se le denomina así cuando sus aguas van cargadas con los huaycos y *lloqllas* producidas por las lluvias intensas. En su turbulencia, color chocolate oscuro, se mezclan magmáticamente la tierra, las galgas, animales, plantas y todo lo que arrastrar puedan sus aguas encrespadas.

A partir de este estado, la voz *yawar mayu* se transforma en una metáfora seminal, con un campo semántico amplísimo en la visión andina, al punto de constituirse en un significante puro, que adquiere plena semiosis según las circunstancias específicas. Martín Lienhard en su estudio sobre la novela póstuma de Arguedas (*Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*) indica que *yawar mayu* dentro de sus variadísimos sentidos comporta las nociones de violencia, hervor, transformación, pugna entre lo antiguo y lo nuevo, capacidad de resistencia, destino, entre otras posibilidades semánticas.

Yawar Mayu es, pues, totalidad encrespada, estado particular del ser o de las cosas en su mayor tensión, energía desencadenada, *pachacuti* en proceso, según cada circunstancia.

Pero *Yawar mayu* no sólo se caracteriza por su radical dinamismo sino por su sonido. En el mundo andino no existen ríos silenciosos ni menos impasibles. Además su sonido no es monocorde, su “música” siempre es cambiante, como si estuviera en diapasón con la plural naturaleza. El término *yawar mayu*, como voz del mundo, aparece conectado con la música y la danza en el folklore y la tradición oral quechua. Por ejemplo en la muy antigua danza cusqueña *K'achampa*, danza guerrera y rito de pasaje a la vez en la cual los *waynas* (jóvenes) demuestran su resistencia al dolor azotándose mutuamente, al momento de mayor agresividad se denomina *yawar mayu*.

Durante la fiesta de las Cruces, en mayo, los músicos de danzantes de tijeras van en la noche a las cataratas, puquiales y orillas del río para, con esa música de la naturaleza, crear nuevas melodías. En *La agonía de Rasu Ñiti*, el hermoso relato de Arguedas, el narrador menciona algunos momentos de la

“Danza de Tijeras”: *illapa vivon* (rayo veloz), *sisi nina* (fuego como hormiga), y al momento de exasperado dinamismo de la danza (y música) le da su nombre preciso: *yawar mayu*.

4.2.5. Endoculturación

Al apelar a un aspecto de la enunciación y comprender el sentido profundo del término *Yawar mayu* que aparece en el canto quechua, asumiendo además uno de los roles protagónicos, el texto analizado deja de ser contradictorio y oscuro. Nos está hablando de la fusión coherente de dos seres análogos ubicados en esferas distintas y al mismo tiempo interrelacionadas: el río, sagrado y productor de música, y el tambobambino músico, protagonista final de todo el enunciado. Fusión y no muerte, en la medida que la voz (que asume la función de personaje atestatorio y representativo de la comunidad) no habla en ningún momento de muerte (*wañuy*) o de ahogamiento (*eqepay*), pues de otra manera hubiera usado estas palabras u otras sinónimas.

La voz, que canta en tono menor, nos está informando en propiedad de un sacrificio ritual que, por lo mismo, desborda toda relación de pareja. El dolor de la muchacha por su músico, habiéndose subrayado esto en una estrofa completa, es menos relevante que las relaciones sagradas que la colectividad establece con esta entidad del cosmos sacralizado andino, el río de sangre, entidad fertilizadora del *kay pacha* cuya aceptación es garantía de un año productivo.

Los exclamativos triunfales ahora se tornan claros y muy pertinentes: el *yawar mayu* ha asumido esa ofrenda humana, lleva al tambobambino, no se le ve, se ha vuelto también río: la noción andina de *kausay* (lo viviente, lo que

unimisma a todos los seres del mundo sin distinción ontológica) queda ratificada. Y resulta ahora harto visible por qué un elemento sagrado del *hanan pacha* no puede encontrarlo. El acto propiciatorio garantizará la fertilidad y la abundancia y esto no es nuevo. La cultura andina ha mantenido a lo largo de siglos de desestructuración una profunda continuidad a partir del uso de este tipo de elementos cognitivos que constituyen no solamente modos de pensar y vivir la realidad sino, por lo mismo, formas de resistencia. En el “*Carnaval de Tambobamba*”, qué duda cabe, sigue palpitando la milenaria *Kapac ucha*, ese conjunto de rituales a las divinidades prehispánicas que incluía el sacrificio humano.

4.3. La poesía quechua de José María Arguedas.

Varios críticos peruanos y peruanistas como Alberto Escobar (1972), Antonio Cornejo Polar (1973), Martin Lienhard 1981), William Rowe (1979), Roland Forgues (1989), por citar sólo algunos estudiosos de la obra arguediana habían subrayado el intenso lirismo que aflora en la narrativa de nuestro gran escritor, cuya filiación parece obedecer antes que a una voluntad estilística, a la percepción de un mundo repleto de vitalidad aun en sus componentes mínimos, percepción que tiene como núcleo liminar un modo de asumir la realidad desde claves culturales quechuas, visible por ejemplo en la noción de *kausay*, lo viviente, aquello que alienta y unimisma al sujeto que percibe con todo lo percibido, es en *Katatay (Temblar)*, el breve pero extraordinario poemario de Arguedas, donde esa fuerza lírica y esa articulación coparticipatoria se muestra con claridad indudable.

Este nexo entre lenguaje y realidad fue puesto de relieve por el propio escritor andahuaylino en diversos trabajos y testimonios. En su “Introducción” al

poema Tupac Amaru kamaq Taytanchisman ("A nuestro padre creador Túpac Amaru"), dice:

Palabras del quechua contienen con una densidad y vida incomparable la materia del hombre y de la naturaleza y el vínculo intenso que por fortuna aún existe entre lo uno y lo otro. El indígena peruano está abrigado, consolado, iluminado, bendecido por la naturaleza; su amor y su odio, cuando son desencadenados, se precipitan por eso, con toda esa materia, y también su lenguaje" (Arguedas 1972, 68).

Ese amor y odio que el agente poético de *Katatay* desencadena haciendo uso de la palabra quechua que al igual que la naturaleza abriga, consuela, ilumina, están concentrados en un proyecto necesario: "romper el cerco opresor" que durante siglos había separado a las dos comunidades lingüísticas, cerco injusto que no sólo se traduce en marginación socio-económica, sino en el secular conflicto entre oralidad y escritura.

Quisiéramos acercarnos, ahora, a los mecanismos de ruptura y superación de tal cerco, que fluye del discurso emitido por la intensa voz del yo-poético, y cuya propuesta central implica en el poemario una relación más igualitaria, capaz de fundar una nueva realidad entre los dos grandes conformantes del espacio social peruano: los usuarios de las tradiciones vernáculas y los recipientarios de las hispano-criollas. Hay que indicar de inmediato que no obstante estar escritos originariamente en quechua, lo que supondría una acción comunicativa hacia lectores de este idioma milenario, Arguedas traduce la mayoría de ellos (Jesús Ruiz Durand concluyó la traducción de "Ima Guayasamín"- "Qué Guayasamín"- y Leo Casas tradujo el último poema de homenaje a Cuba: "Cubapaq"), dirigiéndose entonces nuestro escritor a dos receptores, por mucho que el "yo" poético asuma un carácter representacional de lo quechua, con voz colectiva inicialmente: "Estoy

gritando. Soy tu pueblo, tu hiciste de nuevo mi alma; mis lágrimas las hiciste de nuevo; mi herida ordenaste que no se cerrara, que doliera cada vez más”. (“A nuestro padre Creador...”), o por ejemplo en “Oda al Jet”, individualmente: “Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo: no os encuentro, ya no sois, he llegado al estadio que vuestros sacerdotes, y los antiguos, llamaron el Mundo de Arriba. / En este mundo estoy, sentado, más cómodamente que en ningún sitio, sobre un lomo de fuego, / hierro encendido, blanquísimo, hecho por la mano del hombre, pez de viento” (Arguedas, op. cit., 37). El receptor es dual y la dualidad es uno de los signos marcados de la cultura andina.

4.3.1. El Proyecto

En el discurso general de Arguedas, en el que incluimos a su obra narrativa, sus trabajos como antropólogo, como recopilador y traductor de poesía oral, y a su producción poética, detectamos el tránsito no excluyente de tres núcleos significativos, o códigos de base: 1) el proceso de identificación, 2) el encuentro con el otro, y 3) la transformación producida por ese encuentro.

Identificación, encuentro y transformación constituyen unidades básicas que se ejemplifican especialmente, aunque no únicamente, en su obra narrativa. Denominamos *identificación* a la etapa en que Arguedas describe, desde adentro, cómo es el mundo andino, sus conflictos, sus valores, su estructuración. Se trata de un hacer visible y comprensible un espacio socio-cultural asumido por la cultura hegemónica como impenetrable, extraño, ajeno. Sobre lo andino “sólo los acorraladores hablaban mirándola a distancia y con repugnancia o curiosidad” afirma nuestro autor en su texto “No soy un aculturadoQ. (Arguedas, 1990: 256). Esta etapa, que en su obra narrativa va desde *Agua* hasta *Yawar Fiesta* también

implica, perlocutivamente, la identificación del escritor como representante válido de una visión del mundo.

El periodo que llamamos *encuentro con el otro*, alude a un espacio referencial de intersección y conflicto entre dos visiones del mundo, dos culturas; situación harto problemática que debe superarse mediante la destrucción del cerco. Esta etapa en la narrativa se cumple con dos novelas: *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*. La última secuencia que conformaría su proyecto de quebrar “el cerco opresor”, expresada mediante el núcleo significativo que aquí llamamos *transformación*, ya no sólo supone el encuentro con el otro sino que a partir de los mecanismos de comprensión y lectura de la realidad generados desde el mundo quechua se interesa por el desarrollo, la transculturación y la continuidad de lo andino en el choque producido entre ambas culturas. *Los zorros*, obra plural y polifónica, es demostrativa de esta última etapa.

Hemos indicado que se trata de un proceso no excluyente. La síntesis de ese proceso --recordemos que *Katatay* fue escrito entre 1962 y 1969, es decir entre los dos últimos momentos aquí descritos de manera harto esquemática--, implica la condensación y la profundización de ese proceso. Universos más que narrativos, discursivos, que suponen la identificación poética del mundo andino, con su marco de valores, de testimonio de pervivencia, como ocurre con el Himno-canción a Tupac Amaru, hasta su proceso transformativo, de incorporación a la modernidad ejemplificada en la opción liberadora que trasunta “Oda al Jet”, o el poema dedicado a Cuba.

4.3.2. El lenguaje poético

En la poesía de Arguedas nos encontramos con una forma que el autor denomina *haylli-taki* y que traduce como “himno-canción”. El *Haylli* así como el *Taki*, constituyen estructuras versales provenientes de la tradición oral quechua, cuyas raíces son prehispánicas.

Jean-Philippe Husson (1993) indica que el *Haylli* es una pieza caracterizada por su ardor y alegría. En propiedad, se trata de una forma poética cantada, acompañada de música, de carácter triunfal, cuya estructura es interiormente dialógica. Es decir, implica una dualidad de emisores que en su intervención completan el sentido del texto. La secuencia completa de este diálogo constituye el canto triunfal y de regocijo, cuyos temas pueden ser de corte amoroso, agrario o de adoración a los apus tutelares o dioses montaña.

El siguiente *Haylli* recogido por Guaman Poma de Ayala y citado por Husson, es demostrativo de esta descripción:

<i>¡Ayaw haylli, yaw haylli!</i>	<i>¡Triunfo, triunfo!</i>	
¿Uchuyquchu chakrayki?	¿Lleva pimientos tu parcela?	
Uchuy tumpalla samusaq.	So color de los pimientos vendré.	
¿Tikayquchu chakrayki?	¿Lleva flores tu parcela?	
Tikay tumpalla samusaq.	So color de las flores, vendré.	
¡Chaymi Quya!	¡He aquí la reina!	¡Ahaylli! ¡Triunfo!
¡Chaymi paya!	¡He aquí la dama!	¡Ahaylli! ¡Triunfo!
¡Patallampi!	¡En su terraza!	¡Ahaylli! ¡Triunfo!
¡Chaymi ñusta!	¡He aquí la princesa!	¡Ahaylli! ¡Triunfo!
¡Chaymi siklla!	¡He aquí la hermosa!	¡Ahaylli! ¡Triunfo!

El Taki a su vez implica el carácter más subjetivo e íntimo del emisor poético. Son versos y música contruidos para ser emitidos no dialógicamente, como el Haylli, sino personalmente. Supone un lirismo mayor que trasunta estados de ánimo del yo poético. Lo ejemplificaremos con esta estrofa recogida por Arguedas en su texto *Canto Kechwa* (1989):

<i>Sapay rikukuni</i>	<i>Qué solo me veo</i>
<i>mana piquillayoc</i>	<i>sin nadie, sin nadie</i>
<i>puna wayta jina</i>	<i>como flor de la puna</i>
<i>llaki llantullayoc</i>	<i>mi sombra nomás tengo</i>
	<i>como flor de la puna.</i>

Como puede apreciarse, se trata de dos formas muy distintas una de otra en su aparato formal, en su modulación (una colectiva, la otra individual), en su funcionalidad y aun en su significación. Arguedas, conocedor experto (como recopilador, traductor y usuario) de estas formas de la retórica quechua, las transforma completamente, hace estallar su estructura para introducir contenidos nuevos. No es que sea sólo un renovador de la literatura peruana producida en castellano, sino que hace también lo propio con la tradición poética quechua.

El poema “A nuestro padre creador Tupac Amaru” constituye un contrapunto, una dialogía interna, entre el Haylli y el Taki. El primero, en este poema, se caracteriza por su narratividad, por su carácter épico, por su inserción en las categorías míticas andinas, mientras que el segundo, Taki, por su concisión y brevedad, su lirismo más intenso, su dimensión más íntima. Veamos una parte del Haylli:

"Tupac Amaru, Amaruq churin, Apu Salkantaypa ritinmanta ruwasqa; llantuykin, Apu suyu sombran hina sonqo ruruykupi mastarikun, may pachakama"

"Tupac Amaru, hijo del Dios Serpiente; hecho con la nieve del Salkantay, tu sombra llega al profundo corazón como la sombra del dios montaña, sin cesar y sin límites".

Y una parte de un Taki en este poema:

<i>Mayun takisian</i>	<i>Está cantando el río,</i>
<i>tuyan waqasian,</i>	<i>está llorando la calandria,</i>
<i>wayran muyusian,</i>	<i>está dando vueltas el viento,</i>
<i>ichu, tuta punchay sukasian</i>	<i>día y noche la paja de la estepa vibra.</i>

Este tratamiento renovador de la poesía quechua no supone el cambio completo del sentido de ambas formas, sino más bien un llevarlo más allá, una estrategia escritural para ampliar sus posibilidades comunicativas. En efecto, si el Haylli tradicional se caracteriza por ser una canción que incorpora el diálogo interno, en Arguedas este diálogo supone la participación del lector; es el receptor que se incorpora a la secuencia poética completando el sentido triunfal del texto.

¿Cuál es ese sentido triunfal? Ciertamente, y como lo precisa Antonio Cornejo Polar:

[se trata de] la plasmación más intensa del proceso de fundación de (una) nueva realidad y de la índole profunda del mundo que se avecina con vigor indetenible. El *haylli-taki* expresa la voz plural de los indios contemporáneos. Arguedas los sitúa en una dimensión histórica: son los *runas* que han logrado sobrevivir a la opresión secular y que ahora invaden y comienzan a dominar las ciudades que siempre les fueron hostiles. (Cornejo, 1990:298).

Pero la renovación del nivel formal, con el uso por ejemplo del verso libre manteniendo un ritmo, una cadencia fónica proveniente de la poesía oral quechua, aunque en sí misma resulte importante para una historia de la escritura poética en este idioma, está al servicio de una necesidad: el encuentro igualitario con el "otro" de la cultura nacional.

4.3.3. Pachacuti y Tinkuy

En las operaciones del sistema dual andino: *hanan* y *hurin* (*arriba* y *abajo*), existen dos mecanismos que aluden a la relación con el otro. Los conocidos como *kuti* y *tinkuy*, y que algunos estudiosos han denominado, con riesgo, mesianismo. El primero, que se realiza en la voz *pachacuti*, implica el relevo de contrarios, el cambio de roles entre lo de arriba y lo de abajo, la inversión del cosmos y del orden. El segundo, *tinkuy*, alude al encuentro tensional entre ambas unidades de la dualidad, en una suerte de danza discursiva que permite el intercambio y la relación asimétrica.

A lo largo de los siglos ese encuentro con el otro fue reconocido como pachacuti: mundo al revés, como lo atestiguan la Crónica de Guaman Poma o el movimiento Taki Onqoy. Ese pachacuti generado por la conquista y manifestado en todas las formas de la marginación y de la desestructuración del mundo andino, es en rigor el producto de la ausencia de intercambio equivalente. ¿Cómo superar esta situación? ¿Cómo tender puentes posibles para el tránsito intercultural equitativo? Toda la literatura de Arguedas, su vida misma, su obra poética, nos habla de ese tránsito posible.

Si el taki onqoy, el canto de la enfermedad generada por una relación no igualitaria, metafóricamente hablando, produjo una tradición oral que alude al

mundo al revés en la vinculación mundo andino-mundo criollo, como ocurre en los relatos de pishtakos, asesinos temibles, identificados siempre como blancos o mestizos, o en Inkarrí, la divinidad sumergida capaz de transformar el mundo para superar una realidad injusta, en la poesía de Arguedas se trata más bien de producir un *wañuy onqoy*, esto es, matar a la enfermedad. El mecanismo para ello es el *tinkuy*, el encuentro coparticipatorio que haga posible el reconocimiento mutuo de las capacidades y potencialidades de los dos actores culturales del Perú.

El poema “Llamado a los doctores” es exactamente eso. Es la apelación al otro para demostrarle la capacidad creativa del hombre andino, su fuerza milenaria, en la búsqueda de una conjunción que haga posible la fundación de un nuevo mundo. Veamos algunos fragmentos de este poema:

Dicen que ya no sabemos nada, que somos el atraso, que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor.

Dicen que nuestro corazón tampoco conviene a los tiempos, que está lleno de temores, de lágrimas (...) Dicen que algunos doctores afirman eso de nosotros; doctores que se reproducen en nuestra misma tierra, que aquí engordan o que se vuelven amarillos (...) ¿Qué hay a la orilla de esos ríos que tú no conoces, doctor? Acércate a mí; levántame hasta la cabina de tu helicóptero. Yo te invitaré el licor de mil savias diferentes. (...) Curaré tus fatigas que ha veces te nubla como bala de plomo; te recrearé con la luz de las cien flores de quinua, con la imagen de su danza al soplo de los vientos (...). ¿Trabajé siglos de años y meses para que alguien que no me conoce y a quien no conozco me corte la cabeza con una máquina pequeña?

No, hermanito mío. No ayudes a afilar esa máquina contra mí, acércate, deja que te conozca. (...) Sabemos que pretenden desfigurar nuestros rostros con barro, mostrarnos así, desfigurados, ante nuestros hijos para que ellos nos maten (...). No sabemos bien qué ha de pasar (...), somos hijos del padre de todos los ríos, del padre de todas las montañas. ¿Es que ya no vale nada el mundo, hermanito doctor?"

De este modo, el cerco opresor contra el que se levanta la escritura apasionada de Arguedas puede ser destruido. Aprender mutuamente, el uno del otro, es el mecanismo de salida. El itinerario de ese aprendizaje, desde la perspectiva quechua que adopta el emisor poético de *Katatay*, supone un tránsito. Tránsito que va desde el uso de un yo colectivo y plural que apela a la divinidad mítica: el dios-serpiente Tupac Amaru, testimoniándole su inserción y gradual dominio de otro espacio cultural, hasta el uso de un yo personal, como ocurre en "Oda al Jet" o "A Cuba", donde el agente poético ha transformado esa dimensión mítica, de apelación al apu tutelar indígena, por una dimensión histórica: esto es, el ser humano concreto y su maravillosa capacidad creativa:

El hombre es dios. Yo soy hombre. El hizo este incontable pez golondrina de viento", dice acerca del Jet, ¡Gracias hombre! No hijo del Dios Padre sino su hacedor. Gracias, padre mío, mi contemporáneo. Nadie sabe hasta qué mundo lanzarás tu flecha. Hombre dios, mueve este pez golondrina para que tu sangre creadora se ilumine más cada hora. (...) Que esta golondrina de oro de los cielos fecunde otros dioses en tu corazón cada día. (Katatay, 39).

Aprendizaje del otro sin renunciar a las raíces propias. Creo que esa es la gran enseñanza que nos propone Arguedas, cuya actualidad es tan evidente en estos tiempos en que la tecnología y la modernización, ciertamente necesarias, también producen confusión sobre nuestra identidad plural y sobre nuestras raíces culturales, sobre nuestras memorias.

José María Arguedas no solo supo detectar la presencia de fronteras culturales cuyo tránsito era secularmente injusto y destructivo para uno de los componentes, el más antiguo, de la nación (y en el fondo la misma injusticia también dañaba y oprimía al propio agente de la opresión) sino que al proponer en su intensa poesía la necesidad de aprender a mirarnos y reconocernos, esto es de

desarrollar las posibilidades de una articulación equitativa, nos estaba (nos sigue) señalando una tarea integrativa necesaria y en verdad nada utópica como algunos han querido ver, en tanto que quebrar el cerco opresor no puede sino potenciar y enriquecer -curar- a ese gran cuerpo vivo, el país, nutrido por todas las sangres y tan urgido, superando sus traumas históricos y recientes, de encontrar una vía posible para su propio desarrollo.

José María Arguedas ha mostrado un profundo conocimiento del universo andino, pero sobre todo para la literatura una enorme capacidad y gran sensibilidad para representar el mundo andino. El cultivo de su capacidad y sensibilidad tienen una historira de peleas con el lenguaje, para encontrar las formas más adecuadas de representar el mundo andino, y ello se ha percibido en los trabajos depurados de los cuentos, novelas y en su poesía. Obra en la que está presente la visión del mundo adino, con toda su fuerza mítica. Precisamente en el capítulo siguiente estudiaremos la intendididad de la representación del mito en la obra de Eleodoro Vargas Vicuña.

CAPÍTULO V

Eleodoro Vargas Vicuña y la visión mítica andina

Muchos críticos han reconocido la destreza técnica y estilística en los relatos de Eleodoro Vargas Vicuña, como la oralidad de sus personajes, la fragmentación narrativa y las voces polifónicas que van describiendo la trama. Incluso se ha propuesto que el Indigenismo de Vargas Vicuña renovó el universo narrativo indigenista, pero son escasos los asedios que se han realizado en torno a los vínculos de su cuentística con su producción poética. Nuestra investigación pretende establecer qué tipo de narrador es el que gobierna su obra. También evidenciaremos cómo sus personajes se manifiestan a través de un lenguaje particular para revelarnos una visión de la realidad que se vincula fuertemente con la de su obra poética, conjunto discursivo transculturado, mestizo, pero cuyas raíces atienden a su referente primero: la visión mítica andina.

5.1. Generación del 50

Generación del 50, en la literatura peruana, es la denominación que recibe un conjunto de jóvenes creadores, poetas y narradores (aunque también hay valiosos exponentes en el género dramático, como Enrique Solari Swayne, autor de la inolvidable pieza teatral *Collacocha*), que aparecen justamente

cuando el indigenismo, que marcó su impronta en la narrativa nacional desde aproximadamente la década de los años veinte, como una variante del Regionalismo hispanoamericano, comenzaba a perder fuerza. Esta generación viene con nuevas propuestas y nuevos aportes en la estructuración del relato, tales como la multiplicidad de puntos de vistas, el análisis psicológico del personaje, el uso del monólogo interior, entre otros aspectos que más adelante ampliaremos.

Merece una mención especial Carlos Eduardo Zavaleta, conspicuo representante de este grupo de jóvenes escritores, quien introdujo en nuestro medio la técnica del monólogo interior, que perfeccionara James Joyce en su novela *Ulises*, y la multiplicidad de perspectivas o puntos de vista, cuya uso magistral se hace evidente, por ejemplo, en William Faulkner.

Miguel Gutiérrez señala que con esta Generación empieza una apertura hacia lo latinoamericano debido al descubrimiento de autores de nuestro continente como Borges, Cortázar, Arreola, Paz, Arlt, Rulfo y Onetti. Pero también es posible hallar el magisterio, como ya se señaló, de Joyce, Faulkner y Kafka en algunos autores del 50. Con los escritores del 50 se renueva el cuento peruano y, en palabras de Gutiérrez, son quienes crearon la novela moderna, ámbito en el que sobresale nítidamente Mario Vargas Llosa.

Entre las líneas temáticas que desarrollan los narradores de la Generación del 50 tenemos, aunque con menos fuerza que en otras latitudes, el relato fantástico; por ejemplo, en algunos cuentos de Julio Ramón Ribeyro podemos hallar esta exploración de lo sorprendente e inexplicable, cuyo objetivo es inquietar, desasosegar la tranquila norma burguesa urbana y, por ende,

cuestionar al lector. Entre los autores que escribieron algunos cuentos fantásticos destacan Buendía, Herrera, Ribeyro y Adolph.

Otra línea, mucho más frecuentada por estos jóvenes escritores, es el de la narrativa de corte realista. Miguel Gutiérrez distingue dos vertientes: la de filiación neorrealista y la rural. Cabe señalar que el término “neorrealista”, que actualmente predomina en los ámbitos críticos, tiene su origen en el cine neorrealista italiano.

Se trata de una narrativa urbana centrada en la migración, fenómeno demográfico, social y cultural, que se producirá en el Ochenio (1948-1956), nombre con que se conoce al gobierno del general Manuel Odría. Los escritores de esta línea temática centran su indagación en el choque que sufre el migrante andino, obligado a habitar las zonas ulceradas de la capital, al colisionar sus expectativas con una urbe, Lima, que los margina y remite no solo a buscar trabajos de sobrevivencia y a vivir en barriadas el día a día, sino para enfrentar precisamente esta dicotomía entre el mundo oficial (el Estado, y aquellos que están instalados en zonas urbanas de clase media y alta) y el mundo marginal, el de “esos”, los “recién bajados”, que deben aculturarse, acriollarse prontamente, aprendiendo, mal que bien, las reglas del “otro”. Ciertamente Enrique Congrains Martín, el primero en mostrarnos el mundo cruel de la barriada, Salazar Bondy, Julio Ramón Ribeyro, Oswaldo Reynoso, entre otros, evidencian en sus relatos esta perspectiva temática.

Dentro de la cuentística rural, se puede encontrar dos vertientes: aquella que toma como escenario el ámbito de la costa provinciana, cuyos personajes son afrodescendientes o andinos acriollados, notorio en los cuentos de Antonio Gálvez Ronceros, por ejemplo, y la rural netamente andina, con escritores como

Carlos Eduardo Zavaleta, Eleodoro Vargas Vicuña, Rubén Suelto Guevara, Tulio Carrasco, Marcos Yauri Montero, Víctor Zavala Cataño y Abel Ramos Perea.

Desde la perspectiva de Miguel Gutiérrez no debe emplearse el nombre “neoindigenista” para referirnos a las producciones de la narrativa rural andina, porque esta difiere del indigenismo en la estructura del mundo representado, así como por la actitud del narrador frente a este mundo. Los conflictos entre gamonales y la comunidad, temática típica del indigenismo ortodoxo, se ven diluidos en la Generación del 50 y, si existen, estos pasan a un segundo plano o pierden intensidad. Lo que más bien se plasma es un mundo mestizo andino que no se enfrenta a los “mistis”, a quienes ejercen algún tipo de poder en el ámbito rural; se produce, entonces, una nueva forma de testimoniar la realidad indígena diferente a aquella que había configurado, por ejemplo, Ciro Alegría en su clásica trilogía indigenista.

Junto a la postura de Miguel Gutiérrez está la de Juan Zevallos Aguilar (1995) quien deconstruye la categoría de “neoindigenismo” propuesta por Tomás Escajadillo en su libro *La narrativa indigenista*. Desde su mirador crítico, el modelo teórico de Escajadillo no permite ver de manera profunda el dinamismo que se desarrolla en el referente, esto es, que el neoindigenismo solo se fijaría en los cambios que realizan los autores a nivel textual, ya sea en el lenguaje o en las técnicas para la construcción del mundo imaginario, pero tal categoría dejaría de lado las transformaciones producidas en los sectores subalternos que son representados allí. Por este motivo es que resulta problemático, propone Zevallos, seguir denominando narrativa neoindigenista a este corpus de la literatura peruana.

Sin embargo, pese a estas posturas críticas que desarrollan Gutiérrez y Zevallos Aguilar, para efectos del presente estudio nosotros sí adoptaremos el término neoindigenismo porque los personajes representados en la obra de Vargas Vicuña aún no evidencian los conflictos de quienes están construyendo otras identidades culturales o tienen un contacto problemático con la ciudad y la modernidad, de manera que en sus relatos, centrados en el ámbito del pequeño pueblo rural andino, no se producen conflictos políticos ni sociales que nieguen lo indígena ni aquello que Zevallos denomina “acholamiento”.

5.2. Balance de la crítica

Las calas críticas sobre la obra de Eleodoro Vargas Vicuña (Cerro de Pasco, 1924 – Lima, 1997) no son abundantes. Pocos son los investigadores que han mostrado interés por realizar un estudio serio sobre su obra. Washington Delgado, en la introducción que hace a *Ñahuin*, publicado por la editorial Milla Batres (1978), menciona que en el mundo narrativo de Eleodoro Vargas Vicuña predomina el elemento mítico con un particular énfasis en el componente trágico. Por ello, argumenta Delgado, al hombre andino solo le queda la derrota existencial ante fuerzas muy superiores a él, como la naturaleza, la sequía y la muerte. Desde su postura la obra narrativa de Vargas Vicuña configura esencialmente el carácter épico y mítico de sus personajes, los cuales establecen lazos de pertenencia y autonomía con los grandes arquetipos míticos.

Un aporte significativo es el que ha realizado Cynthia Vich (2005) en su artículo titulado “Genealogías apócrifas: el indigenismo de Vargas Vicuña”. Allí, la autora discute las particularidades del proyecto literario de Vargas Vicuña y los relaciona con los factores histórico-sociales del Perú de los cincuenta. Su

propuesta apunta a reflexionar sobre qué tipo de indigenismo es el que propone el autor en su obra. Al final, Vich concluye que en su obra se manifiesta un “yo” que se postula como el vocero de toda una comunidad, que en sus textos esta se manifiesta como un espacio homogenizado.

La obra de Vargas Vicuña ha recibido diversos asedios aunque no de forma íntegra; existen ensayos y calas críticas sobre algunos de sus cuentos y su poemario *Zora*. Antonio Cornejo Polar, por ejemplo, hace una aproximación al cuento “Esa vez del Huaico”, donde destaca el funcionamiento del particular tipo de lenguaje que emplea y su alto valor poético, ya que el autor no acude a la elaboración metafórica, sino a la simplicidad del lenguaje. En “El desconocido”, Marcos Yauri Montero (1997) pone de relieve el tema de la muerte, que pareciera ser una constante en su narrativa. Otro elemento resaltante, en la propuesta de Yauri, es la manera en que la memoria del narrador se desata gracias a un objeto de color, como si la dimensión psicológica de este estableciera un tejido sutil con la naturaleza.

Por otro lado, Carlos Orihuela (1997) plantea que la unidad artística en los cuentos de Vargas Vicuña proviene de la relación funcional de diversos elementos cuyos orígenes más próximos estarían en el relato costumbrista y en la narrativa oral, el cuento modernista y la experiencia vanguardista.

La crítica ha reconocido la destreza técnica y estilística en sus relatos, por ejemplo, la oralidad notoria en el habla de sus personajes, la fragmentación narrativa y las voces polifónicas que van describiendo la trama. Incluso, se ha reconocido que el Indigenismo de Vargas Vicuña renovó el universo narrativo indigenista, pero son escasos los asedios que se han realizado en torno a los vínculos de su obra narrativa con su producción poética. Si hay una

característica destacable en su narrativa esta es, sin duda, el empleo de un lenguaje coloquial al que le da un tratamiento pleno de connotaciones poéticas.

Este lenguaje es lo que Estuardo Núñez ha calificado como “raigal”, porque Vargas Vicuña ha sabido combinar el habla popular de la provincia con un mundo que conoce bien. Su densa prosa presenta múltiples posibilidades expresivas y parece renunciar de entrada a seguir cualquier línea argumental que haría de la narración un relato lineal de los hechos.

5.3. Vinculaciones del *narrador* con el *yo lírico* en la obra de Vargas Vicuña

Las vinculaciones que se ha tratado de establecer entre la poesía y la obra narrativa de Vargas Vicuña son escasas, y acaso nulas. Manuel Baquerizo (1997) señala que *Zora* es un libro de poesía amorosa existencial, meditativa e intimista, con una tendencia a penetrar en los arcanos del ser y la condición humana. Con un predominio del lenguaje sobrio y austero, relativamente culto y académico, distante del habla coloquial y familiar de sus relatos. Si bien en este poemario el personaje central es el ser amado y en base a este se erige todo el texto, desde la postura de Baquerizo el único vínculo que posee con sus cuentos es el profundo sentimiento panteísta y la presencia simbólica de las fuerzas elementales (tierra, agua, sol y árboles), que Vargas Vicuña emplea como símiles.

En nuestra lectura, detectamos que la visión de mundo propuesta por el autor, tanto en sus poemas como en su obra narrativa, emanan de su propia visión personal, de imágenes y sensaciones que fluyen de la mente del *narrador* y del *yo lírico* a través de un lenguaje altamente expresivo, denso en sus connotaciones e intimista. Para aproximarnos a esa visión de mundo que propone el autor exploraremos los elementos retóricos de los que se ha valido

para construirlo. Nos referimos al empleo especialmente de la metáfora y la sinestesia, porque a través de ellas —además de presentarnos textos hechos de palabras, gestos y sensaciones— nos revela un mundo donde afloran con gran fuerza emotiva y poética interrogaciones sobre el misterio de la vida, del tiempo, de la muerte y las meditaciones que harán sus narradores acerca de la condición humana. Carlos Orihuela (1988) destaca la especial importancia que adquieren estas figuras retóricas dentro de la estructura del relato, por la utilización oportuna de las imágenes y la manera cómo va construyendo la representación anímica de todos estos elementos, que ligados entre sí parecen circular en un escenario particular:

Vuelven los toros. Se evaporan de su cuerpo humedades que buscan el aire y esparcen. Árboles que por debajo se encuentran y se anudan. Naturaleza que se inunda en la comunión de las fuerzas. [...] Lola y Margarita lo miraban como a un aparecido. Y Lola tembló. Sintió como raíces que le nacían de los pies. Su voz creció como si el viento brotara de sus entrañas. (*Nahuin* 1964: 58).

*El tiempo es una piedra inmóvil,
la entraña de esa piedra
la eternidad
en su fondo
amorosos calores se concilian
y se renuevan.
Así la nostalgia
en el inasible rostro del amor
que buscamos
(Zora 1964:10).*

La experiencia del mundo, que presentan estos versos nos ofrece varias imágenes de la naturaleza, pero todas ellas confluyen en la complementariedad

de lo femenino con lo masculino. Los versos “amorosos calores se concilian” están fuertemente relacionados con otros versos suyos: “una lágrima cae sobre la tierra calcinada”. En ambos confluyen dos elementos de la naturaleza: el sol (masculino), el agua que cae sobre la tierra calcinada. El agua y el fuego en los Andes son antagónicos; sin embargo, constituyen una unidad, el fuego sin intermediación destruye toda forma de vida, pero en combinación con el agua es el generador de vida. El sol por ser caliente es seco y opuesto a la humedad, a la estación de lluvias y al agua. Si observamos la concepción del tiempo en el mundo andino tendremos las dos épocas bien marcadas en el ciclo agrario anual: el tiempo de sequía y el tiempo de lluvias, el tiempo de escasez y el tiempo de abundancia, el tiempo de esterilidad y el tiempo de fecundidad.

Este movimiento cíclico se inicia con el año agrícola, puente culminante de la época de sequía, que debe revertirse para dar paso al régimen de lluvias. Durante este periodo la pachamama, la madre tierra, es intocable y es el lapso de preparación para la siembra (fecundidad). Es durante este periodo que se hacen los rituales o pagos y tienen la condición de imprescindibles para que la pachamama siga siendo generosa, “se renueve” y se conserve la vida. Por tanto, estas mismas imágenes poéticas son producto de los elementos cognitivos internalizados por el yo lírico y el narrador. Ambos desean crear un significado unitario de la naturaleza en unión con los hombres y viceversa, por eso es posible que de los pies de Lola, “nazcan raíces”, de los toros se produzcan “humedades” que se esparcen por el aire, y que todo ello se concentran en un solo: “tiempo” como “piedra inmóvil”.

Esta noción unificadora genera un efecto intensificador, ambiguo, un mundo cargado de imágenes que tienden a llevar a “un más allá la propia

condición humana [logrando] quebrar la monotonía [y] la atmósfera sombría creada por el narrador” (Orihuela 1988: 92). El narrador y el yo lírico proponen la búsqueda y el descubrimiento de relaciones insospechadas, entre objetos que por lo común no las tienen: el calor y las piedras; el cuerpo de los toros (que al volverse etéreos y evaporados) van en busca del aire. El toro, en la mitología andina, unas veces vive en el interior de las montañas y puede estar asociado al oro que encierra sus entrañas; a su vez el oro es representación metafórica del Sol; en otras, ha desplazado directamente a la serpiente Amaru, símbolo fálico conectado con el interior de las aguas de altura, y por ende el toro se encuentra en el seno de las lagunas representando la fuerza del agua bullente que puede brotar de su interior. En este sentido el toro funciona como un ente articulador de ambos mundos, como fuerza tectónica que sintetiza el dualismo esencial en el pensamiento andino. En su artículo “Incorporación del toro a la cultura indígena”, José María Arguedas precisa: “El toro sustituye al amaru para explicar el misterio del origen de las aguas mediterráneas. El concepto místico permanece, pero el personaje es sustituido: la serpiente por el toro” (Arguedas 2012: 296).

Marcos Yauri señala que los cuentos de Vargas Vicuña son relatos que presentan una atmósfera ambigua, que oscila entre la realidad e irrealdad debido a los elementos en lo que estos están sumidos, de ahí que sea difícil decir con precisión a qué espacio pertenecen siendo tarea del lector imaginarlo. Sin embargo

una cosa es cierta. El pueblo o la aldea de sus relatos es uno solo o sola, no interesa conocer su nombre ni saber dónde está; saber cómo se llama y ubicarlo rompería el sortilegio. Lo interesante es convencerse que ese lugar innominado por imaginario posee una infinita capacidad de autogénesis. Con este escenario equiparable a los mundos míticos de la novela latinoamericana (Yauri s/f: 3).

Vargas Vicuña absorbe los elementos propios de la realidad tradicional del mundo del ande y los materializa a través del hombre, los animales y el mundo de la naturaleza estableciendo entre ellos relaciones diversas, es por ello que su poesía se convierte en prosa y su prosa en poesía. Estos aspectos no solo reflejan la conexión entre el narrador/yo poético y el mundo que lo está representado, sino además entre el autor y el universo andino. Así, el autor evidencia sus raíces y la manera cómo ha asimilado los valores éticos y religiosos que caracterizan la visión indígena del mundo y los proyecta transculturados o en disyunción mestiza. Pero ¿qué es lo mestizo y cómo se proyecta?

Serge Gruzinski (2000) denomina mestizaje a “la mezcla de seres y de imaginarios” (42) que se encuentran en una relación dialógica. Entonces, “mestizaje” indica que los elementos opuestos de las culturas en contacto tienden a excluirse mutuamente, se enfrentan y se oponen unos a otros; pero, al mismo tiempo, tienden a interpenetrarse, a conjugarse a identificarse dando lugar a una “cultura nueva” nacida de la interrelación y de la conjugación de contrarios. Por tanto, el mestizaje producirá un sujeto cuya identidad se define a partir de relaciones e interacciones múltiples, es decir un nuevo sujeto cuya identidad “no es ni la suma, ni la mezcla de otras identidades, sino la ‘reinterpetación’ de identidades originales [...] cuyos contenidos, cuyas estructuras, son semejantes pero no idénticos” (Terán 2008: 44).

En este sentido, afirma Terán, los sujetos que son miembros de un colectivo mestizo definen su identidad en este juego de identidades múltiples, donde cobra mayor importancia la identidad que está ligada con el lugar y los elementos cognitivos del lugar de origen, que en el caso de Vargas Vicuña es la

sierra central, los pueblos y comunidades aledañas a Tarma como, por ejemplo, Acobamba (donde transcurrió su niñez), Palca, Muruhuay, entre otros. Lugares que constituyen su referente primero y que el narrador transmuta, con un lenguaje densamente connotativo, en ámbitos donde lo real y lo mágico interactúan para celebrar la existencia.

Este hecho implica que tanto el narrador como el yo lírico nos introducen a un mundo donde se percibe la cosmovisión y los saberes propios que se viven y transmiten en la comunidad andina. Grimaldo Rengifo⁶¹ señala que en la cosmovisión andina el saber como entidad separada de la vida no existe, para saber hay que ver, hay que vivir. En este modo de ver el mundo no existe separación entre la comunidad humana y la naturaleza, sino que ambas están articuladas, por eso hombres y animales aparecen fundidos en la naturaleza juntamente con sus elementos básicos: aire, agua, árboles, tierra, sol. Aunque, es preciso reiterarlo, en la obra de Vargas Vicuña todos estos elementos hacen una especial referencia a la mujer:

*Vuelvo mis ojos a ti.
a la lluvia que te fertiliza;
a la que arde y alumbrando
desaparece
(una lágrima baja sobre la tierra calcinada).
¿Quién
puede decir si esta melodía
es la vida
o está colmado, a pura muerte,
por la muerte?
(Zora 1964: 52).*

⁶¹ Grimaldo Rengifo, «El saber en la cultura andina y en occidente moderno». En Cultura andina agrocéntrica. Greslou et al. Lima, PRATEC, 1991.

En la época en que las yerbas empiezan a arrastrarse y los árboles suben sin que se les note; y a los días, cuando han verdecido los ojos como plantas hay un asombro. Se abren amarillas las retamas. La lluvia penetra de tal manera en la tierra y la humedece, que en el aire se asoma un olor a nacimiento. Y así es. Se nace a fuerzas ajenas, a calores exuberantes que llevan a buscar a la mujer (*Taita Cristo* 1964: 61).

El mundo narrado por Vargas vicuña está conectado con la noción de *kawsay* (lo que alienta, lo viviente). En un trabajo anterior (Larrú 1995) señalamos que en la tradición oral andina no existe una separación radical, de tipo ontológico, entre los seres que habitan el mundo y el mundo mismo, porque poseen una raíz común: el alentar sobre la tierra. Este animismo, en Vargas Vicuña, involucra una convivencia absoluta con la dimensión holística de la pachamama. Rosalind Gow en *Kay pacha* (1976) menciona que la pachamama unifica el tiempo y el espacio, es la que amamanta, la que cría, pero también es la tierra no fecundada y tiene tres maneras distintas de presentarse: Pacha tierra (da vida), Pacha Ñusta (tierra no fecundada) y Pacha Virgen (en conexión con el culto religioso católico). Pero también posee una función simbólica que relaciona los estratos del universo, a través de su fecundidad. Joseff Stermann (1998) señala como el sol a través de la lluvia fecunda la tierra virgen, y el *runa* ayuda en el proceso arándola, labrándola, abriéndola para que se relacione con las fuerzas del *uku pacha*.

Así tenemos que la madre tierra, para el hombre del ande, no solo es la fuente principal de la vida y del proceso cósmico de regeneración y transformación, sino que es una realidad sagrada que evidencian la confluencia de dos sistemas cognitivos: el andino, por eso se le debe hacer ofrendas (el *paqo*); y el occidental, con elementos simbólicos de origen cristiano que nos

remiten a la Semana Santa (sufrimiento de Cristo); mientras que la calificación de la tierra como Virgen nos lleva al sentido de la tierra como una realidad sagrada a quien se debe respetar.

En los fragmentos citados de *Zora* y *Taita cristo* encontramos que la “tierra” además de ser sinónimo de “mujer”, aparece ligada a otro elemento de la naturaleza: el agua. En los fragmentos citados el agua posee un sentido connotativo que evidencia claramente la función fertilizadora para que se produzca la vida. No olvidemos que la tierra también es mujer porque

[...] tiene huesos, tiene sangre, tiene pelo también. El pasto es su pelo. Su sangre está en la tierra. Al barbechar siempre tiene sangre [...] también tiene leche la pachamama. En esta tierra nos amamanta. [...] sabe parir [...], sabe cuidar. A nosotros nos cuida a todos los animales y a toda la gente cuida bonito, como nuestra mamá nos cuida. (Gow: *Kay Pacha* 1976).

El agua es, por lo tanto, sinónimo de fuerza de la naturaleza con una alta connotación sexual. No olvidemos que el dinamismo dialéctico entre lo masculino y lo femenino es tan fuerte en los andes que gran parte de los bailes, los rituales, las costumbres y los juegos muestran una polaridad sexual concreta, dinámica y fecunda. Por eso cuando la tierra “tiene sed” y en está en estado de aridez espera la lluvia para que la fertilice. Solo se origina la vida cuando la tierra entre en conjunción con el elemento masculino, produciéndose simbólicamente la alianza entre el mundo de arriba (sol, lluvia, seco) y el mundo de abajo (luna, pachamama, oscuridad).

Aquí la complementariedad entre lo femenino y lo masculino está planteada en los términos opuestos de agua (lluvia) y seco (tierra); hombre (agua) y mujer (tierra). De ahí que en Vargas Vicuña el hombre posea el impulso

de: “la lluvia [que] penetra de tal manera en la tierra y la humedece, que en el aire *se asoma un olor a nacimiento*. Y así es. Se nace a fuerzas ajenas, *a calores exuberantes que llevan a buscar a la mujer*”. Vargas Vicuña consigue connotar la forma agua a través de elementos propios de su experiencia cotidiana: fresca, huidiza (sinestesia y humanización), humana; agua, río; vibración acuática, agua vital (la sangre). Vida y muerte engendran paradigmas opuestos pero, al ser confrontados, pueden conjugarse en uno mismo de tal manera que mujer-agua forman un binarismo ideal que aparecen tanto en la prosa como en sus versos produciendo imágenes bien delineadas:

“La tía María estaba allí. Estaba su esqueleto, su ropa de la tía María, sus zapatos de hule, intactitos: sus cabellos frescos. Sus huesos, su humedad, sus límites, su podredumbre reseca. Su tierra, su silencio, su alma. ¿Su alma? ¿Estaba el alma de la tía María?” (*Nahuin* 1953: 24-25).

“Me quedé solitario remirando el río. Viéndolo irse muy seguro. Diciendo, pensando, repitiendo. Ellos pasan, avanzan, yo me quedo” (*Taita Cristo* 1964: 54).

Subía la tierra. (No sé contar). Era algo que se derramaba alrededor y subía. Ahí un sudor caliente que bajaba por el cuello. “Sangre”, dije. Lloraba la última lágrima que un hombre había sufrido (*Taita Cristo* 1964: 64).

*Otra vez
la tierra, amada
y soy
el más poderoso
de los hombres.
Ah,
y el agua, el agua;
comparable
solamente al júbilo
a tu cuerpo.* (*Zora* 1964: 46).

La mujer deja entonces de ser un objeto perdido para volverse la imagen de una posible unión con ella y más allá de ella, es decir con todos los otros elementos que aparecen ligados a ella: el cuerpo femenino delineado por el agua y la tierra. Pero tanto el narrador como el yo lírico a través de la conjunción de imágenes sinestésicas recrean una función ilusoria al intervenir el elemento “agua”; es la ilusión de la desnudez, la cual, asociada a la “pureza del agua” que revolotea, produce una imagen femenina unida a otros elementos.

5.4. Oralidad y pensamiento mítico andino

Otro aspecto muy destacado por la crítica acerca de la obra de Eleodoro Vargas Vicuña es la forma personal que tiene de narrar empleando un estilo y una sintaxis particular, que otorgan

ese lenguaje literario mimético, resultante de poetizar el habla coloquial, reelaborando la oralidad del campesino y dotándola de dignidad literaria. A través de esa lengua interpreta el alma, la idiosincrasia del indígena y logra retratos sicosociológicos sutiles: la ternura, la visión mágica y, a veces socarrona de la vida cotidiana, la solidaridad, la lealtad de sus creencias y ritos y el cariño de sus animales (Araujo León 1997: 36).

Es gracias a este estilo que Vargas Vicuña logra revelar desde adentro y en toda su dimensión al campesinado, sin recurrir al regionalismo tan típico del indigenismo. En otras palabras, esta estrategia del lenguaje constituye un gran recurso que le permite dar ese tono intimista, “los contrastes de ritmo, la organización sintáctica, el aprovechamiento retórico y las peculiaridades de los dominios léxicos” (Orihuela 1988: 37) que caracterizan su obra, pero creemos que también surge la necesidad de considerar no solo los recursos de la oralidad

de los que se valió el autor, sino también los empleados por los narradores para reproducir esa sabiduría y cosmovisión.

Nos estamos refiriendo a los mecanismos que emplea para materializar esa memoria colectiva a través de un “yo que se reconoce como legítimo vocero de toda una comunidad. Al afirmarla como totalidad, esta comunidad resulta homogenizada y gracias a esto adquiere una sola voz” (Vich 2005: 75).

A diferencia de sus predecesores indigenistas, Vargas Vicuña además de incorporar voces quechuas pone un marcado acento en la sabiduría popular. ¿Cómo consigue el escritor este efecto de oralidad? Por una parte, el recurso al habla vernácula es perceptible desde sus propios títulos, que muchas veces son palabras indígenas: “Nahuin”, “Tata Mayo”, “Chajra”, etc. Igualmente el escritor opta por el lenguaje afectivo de la “collera” provinciana: “La Maluca Suárez”, “La Pascualina”, Consho, Allico, Juandico, etc. Ese tipo de lenguaje, sin ser auténticamente local, refleja las formas de expresión vigentes en los Andes que están presididas por la abundancia de refranes, que son el reflejo de la cosmovisión del espacio socio cultural al cual se pertenece. A través de ellos Vargas Vicuña describe la realidad y muestra el pensamiento mítico del hombre del ande.

Sara Viera (2009) señala que el conocimiento del mundo como un cosmos sacralizado es el elemento por el que los integrantes de la comunidad andina interpretan sus experiencias, la marca de identidad que los distingue de los demás y que se transmite a través de los relatos orales, pues de ellos depende la preservación de las costumbres ancestrales. La tradición oral en los andes muestra el modo de pensamiento y la forma en que una comunidad interpreta, asimila, concibe los hechos de la realidad, tal como lo vemos en estas citas:

“Cuando el cuco canta tres veces, muere un vecino [...] Una mañana dijo abuela: ¡tres veces ha cantado el búho!” (“Ojos de lechuza” en *Taita Cristo* 1964: 69-70).

“A mayo se le ríe con fiestas y danzarines” (“Taita Cristo” en *Taita Cristo* 1964: 9).

Cambiamos de lugar aun después de muertos. Que no podemos quedarnos aunque protestemos. (“El Traslado” en *Nahuin* 1953: 23).

Con el gallo desaparecen los malignos⁶² (“En Tiempo de los Malignos” en *Nahuin* 1953: 18).

En luna llena, por las noches, galopaba hasta cansarse, con un relincho desbocado desesperada como contando y pidiendo perdón por sus mañas. Al amanecer otra vez se volvía cristiana, natural como nosotros, y andaba por las calles como si nada. (“La Mula Mañuca” en *Nahuin* 1953: 36).

Para los protagonistas de sus cuentos, la aparición del “cuco” o la lechuza es anuncio de muerte debido a que en la cosmovisión andina hay animales e insectos que la connotan, tales como el búho y el taparaco. En la obra de José María Arguedas (Larrú y Viera 2011) los animales, dependiendo del espacio, el contexto y los momentos en que aparecen, nos advierten cambios cósmicos. En la traición oral andina estos son protagonistas de un sinnúmero de relatos que nos revelan la relación hombre-animal y las cargas simbólicas que portan. En Vargas Vicuña además de referirnos a la llegada de la muerte insertando animales que la anuncian, también alude al tránsito liminal que implica el paso de un espacio a otro: “Cambiamos de lugar aun después de muertos. Que no podemos quedarnos aunque protestemos”. La muerte tal como se plantea aquí

⁶² En los relatos de aparecidos es común que el diablo y los espíritus malignos se ahuyenten con el canto del gallo (Cf. Ansión 1987).

no es cancelación de la vida, sino solo el tránsito por el que un *runa* pasa de la vida del *kay pacha* a otra que vivirá en el *uku pacha*.

Otro aspecto a mencionar es la manera cómo se presenta a la comunidad. Se trata de un espacio tradicional donde los elementos cognitivos de la cosmovisión andina rigen el saber de sus pobladores, por eso suceden cosas extrañas, como cuando una mula corre por las noches de luna llena y por las mañanas se levanta y transita como un cristiano cualquiera. El sentido de este pasaje adquiere plena identidad cuando se le relaciona con los relatos orales andinos, según los cuales las acciones que hieren la reciprocidad andina, como el incesto, hacen que el personaje, usualmente femenino (estéril, como la mula, en tanto que la acción sexual incestuosa no reproduce ni garantiza la sobrevivencia de la comunidad), se transforme en las noches en una mula, involucre de lo humano en animal.⁶³

Esta nueva forma narrativa, que la crítica ha denominado *neoindigenismo* ha logrado alejarse del indigenismo ortodoxo y se diferencia de él por las transformaciones que Tomás Escajadillo resume en cuatro aspectos: a) la utilización en forma plena de las posibilidades artísticas que ofrece el realismo mágico o lo real maravilloso para la develación de zonas inéditas del universo mítico del hombre andino; b) la intensificación del lirismo en la narrativa, de manera que el término “novela poemática” para una obra de corte indigenista resulta aceptable, porque se asocia frecuentemente a la utilización de la narración en primera persona, que era inusual en el indigenismo ortodoxo; c) la ampliación del tema indígena, de manera que el tema ya no se restringe a la visión desde el punto de vista racial (el indio), laboral (el campesino, el obrero,

⁶³ Juan Ansión desarrolla esta temática en su libro *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico de Ayacucho*. Lima, Gredes, 1987.

el minero), o zonal (el habitante andino). Esta ampliación supone un cambio producido por la transformación del referente del indigenismo; d) la transformación (complejización del arsenal de recursos técnicos de una narrativa de temática indígena tan radical) de las estructuras narrativas que tradicionalmente utilizó la escuela indigenista.

En un estudio sobre la obra de Arguedas (2011)⁶⁴ señalamos que el término realismo mágico propuesto por Escajadillo, que provino de los recursos narrativos que emplearon algunos novelistas de la Nueva Narrativa Hispanoamericana para mostrar una visión más compleja de la realidad insertando elementos míticos y mágicos propios de la cultura latinoamericana⁶⁵, no es una categoría aplicable a nuestros escritores que concentran su narrativa a partir de una visión andina del mundo. El uso del realismo mágico supone el empleo de recursos técnicos tales como la hipérbole para poder dar cuenta de lo real maravilloso. En mundo andino tiene un modo de “ver”, “sentir” y “vivir” la realidad, cuya dimensión animista, cuyo “kausay” es convocado y recuperado por narradores como José María Arguedas, como Vargas Vicuña, como Oscar Colchado.

5.5. Memoria e hilo narrativo

Eduardo Huaytán (2009) propone, que a nivel de representación, el neo-indigenismo se aproximaría más al testimonio andino “entro otros aspectos, por

⁶⁴ Para mayores referencias puede revisarse el artículo “Animales del aire, de la tierra y del subsuelo en la obra de JMA”.

⁶⁵ En el realismo mágico, se presenta un mundo totalmente realista donde de repente sucede algo inverosímil, como en *Cien años de soledad*, cuando antes de que muera Úrsula se dan una serie de presagios. Lo mágico es que antes de fallecer, aparece una fila de luminosos discos anaranjados por el cielo, las rosas huelen a quenopodio y los garbanzos se caen al suelo en forma de estrella de mar. En cambio, lo real maravilloso proviene de las raíces culturales de ciertas zonas de la América Latina, raíces indígenas y africanas que pueden manifestarse tanto en la literatura colonial como en las novelas de Alejo Carpentier y de Miguel Ángel Asturias.

su metodología, su trabajo documental, la ficcionalización de personajes y de hechos con base fáctica y por la utilización de la primera persona” (2009: 72). En este sentido es que este yo, preponderante en la narrativa de Vargas Vicuña, se erige como un «yo» popular que además de representarse así mismo también representa a los «otros». Entonces este sujeto plural testimonial hablará en nombre de la comunidad a la que pertenece. Lo contado por estos narradores nos presenta la experiencia misma o nos recuerda la vida de quienes viven inmersos en una sociedad altamente mítica, de quienes tienen vivencias intensas y a veces dramáticas.

Jhon Beverley (1987) señala que el sujeto del testimonio refleja lo que ha visto, vivido y experimentado con otros. Es la manera como se da voz a un pueblo porque interpela, al situarse como un interlocutor que asume la posición de un “yo”, requiriendo atención, además de que su discurso posee las marcas conversacionales del habla directa. En la obra de Vargas Vicuña encontramos la perspectiva de un narrador en primera persona (autodiegético) que no solo está totalmente inserto en el mundo que reproduce, sino que asume la voz del colectivo. Por eso a veces es protagonista, porque nos relata acontecimientos personales o nos refiere las experiencias de su propia vida como en las autobiografías:

“Yo no sabía qué hacer para conseguir un regalo” (“La Pascualina”), **“Yo quisiera contarte** desde la primera ocasión de la fatalidad. Hasta la fecha tengo tres vidas salvadas como el gato” (“Pobre Negro”); **“Vivíamos** en “La banda” al otro lado del río, donde de vez en cuando podía irse la oración y eso, con oído atento. **Nosotros éramos abuelo, Toño y yo**” (“Ojos de Lechuza”). (El subrayado es nuestro).

Además del uso de un “yo” testimonial, también observamos que se recurre a la fórmula introductoria del relato oral “yo quisiera contarte”, donde se convoca la interrelación de un hablante y un oyente. Además este “quisiera contar” ilocutivamente⁶⁶ nos está diciendo “yo lo vi, yo estuve allí”. Esta aseveración dota de veracidad a su memoria y le otorga un carácter testimonial a los hechos narrados, los cuales resultan irremplazables porque fueron testigos directos, por lo tanto esos recuerdos no son parte del colectivo, sino de su experiencia personal.

Esta caracterización de los personajes los hace, al igual que los relatos orales, testigos de los hechos protagonizados por la comunidad a la cual pertenecen: “Amanecido el jueves se quedó mirando el cementerio. Después del miércoles de ceniza, precisamente cuando se ahogó don Leoncio Vega por salvar la ternera Flor de haba” (“El Velorio”), “A la mañana siguiente se dijo: doña Mañuca ha muerto [...] se ha rodado por las gradas desde los altos, había subido a buscar sebo para el mechero. Nosotros no nos atrevimos a pensar. Sentimos lástima. Sentimos también culpa” (La Mula Mañuca”).

Así como sucede en las novelas de Ciro Alegría, lo relatado por el narrador principal actúa como “una especie de intérprete y de testigo del mundo [representado]” (Cornejo Polar 2004: 87), por eso el lector acepta como propio ese universo andino y la norma lingüística de los narradores populares como un aspecto más del testimonio verista del narrador.

⁶⁶ Los actos locutivos «consisten simplemente en emitir secuencias de palabras» (SEARLE 1980: 32) o en términos de Escandell es el mero hecho de «decir algo»; los actos ilocutivos son los que, al decir algo, un hablante realiza además otro tipo de actos, «como enunciar, preguntar, mandar, prometer» (Escandell 1993: 76). Este tipo de actos poseen una determinada intención; y los actos perlocutivos, son los que por decir lo que se dice, se realiza también un tercer tipo de acto, «produciendo ciertas consecuencias o efectos en las personas» (Escandell ob.cit.: 69). Según Escandell estos tres actos de habla se realizan al mismo tiempo, y los distinguimos por sus propiedades. Así tenemos que los actos locutivos poseen significado, los actos ilocutivos poseen fuerza y los actos perlocutivos logran efectos.

Hay momentos en que los recuerdos de un narrador “asoman a través de un hecho, de un objeto o color” y estos permiten que el relato fluya de forma sorpresiva de acuerdo a sus percepciones de: olores, sonidos, gestos, incluso viendo animales como sucede en algunos relatos de *Taita Cristo* como en el “Tuco y la Paloma”: “A media tarde, cuando la tarde cuando la abeja venía serruchando el aire solitario, **sonaban palabras** como abejas” (1964: 70); en “El Desconocido”: “El cuerpo sabe lo que uno no conoce. En **el olor de los baúles**, en el olor viejo de la cocina vieja, en todos los rincones sombreados rastreaba. Y sentía su presencia” (1964: 76). También esto sucede en algunos textos de *Nahuin*: como en “Ese don Aguilar”: “nosotros durábamos de contento. **Alma de don Aguilar**, cavilaba que se iba de subida, de bajada. Y **su presencia era como imagen de memoria** para mí. Era recuerdo, en tarde así”, (1953: 29). (Los subrayados son nuestros).

Esta forma que tiene el narrador para hilar la memoria, construir la trama y los universos de sentido dentro del relato es un aspecto que ha sido poco estudiado en Vargas Vicuña, pero que consideramos relevante enfatizar aquí por la forma cómo se manifiesta en el relato. Sara Viera Mendoza en su reciente tesis *Memoria, dialogía y simbolismo en la tradición oral de Pisco* (2014) plantea que la memoria de un narrador oral además de tejerse en una serie de tensiones —que va de lo histórico a lo personal y de lo personal a lo colectivo— y poseer una serie de dimensiones: social (individual/ colectiva), temporal (presente/pasado), espacial (público/privado) y geográfico (campo/ciudad); también permanece en una serie de lugares donde se perpetúa una forma de memoria que restituye una suerte historia. Así como la memoria es heredada y transmitida a las nuevas generaciones, también fija aspectos cruciales en los

lugares donde sucedió un acontecimiento. Estos lugares pueden ser materiales (en objetos de alto contenido simbólico que restituyen y resguardan la memoria) o inmateriales (fechas históricas, acontecimientos, recuerdos). Todos ellos forman parte de la vida cotidiana de un pueblo y son reconocidos como parte de su patrimonio cultural.

Un aspecto relevante en la obra de Vargas Vicuña es precisamente esos lugares donde se cristaliza y manifiesta la memoria “porque no todos los lugares son para la memoria ya que hay sitios donde esta se refugia y determinados momentos en que la memoria se da totalmente” (Viera Mendoza 2013: 79). Bruce Manheim (1999) ha señalado como en la narrativa del quechua sureño, además de estar fuertemente fragmentada, es *dependiente del contexto* de la situación debido a «que se construyen dentro de un marco sociocultural que valora la consistencia con el contexto de la situación más que la consistencia dentro o entre discursos» (1999: 62). Así mismo, Pierre Nora (1984) manifiesta que la memoria se concentra en aquellos momentos particulares de nuestra historia en el que la conciencia de la ruptura con el pasado se confunde con el sentimiento de una memoria desgarrada; pero ese desgarramiento despierta la [mucho o poca] memoria para que pueda plantearse el problema de su encarnación o rememoración.

En el caso de Vargas Vicuña los sonidos, los objetos y los olores funcionan como elementos condensadores de memoria. Es a través de la memoria del narrador o de los personajes narradores, quienes además de ser portadores de la representación de la sociedad andina con sus necesidades y valores (que obedecen a un modo de ver y entender la realidad), que se nos revela la identidad de las comunidades campesinas, con sus prácticas

tradicionales y sus representaciones culturales que provienen de las generaciones pasadas.

Walter Ong (1987) señala que la característica homeostática de las culturas orales permite que se guarde equilibrio entre el presente y el pasado. Así como ciertos recuerdos u eventos adquieren gran relevancia e interés en un tiempo determinado, también pueden pasar al olvido cuando pierden toda pertinencia actual. Esto se ve ratificado en los discursos de los narradores, por eso estos poseen ese carácter más autobiográfico e íntimo porque fueron sucesos que sí fueron vividos o presenciados por ellos.

Aunque Vargas Vicuña no incorpora directamente relatos orales dentro de sus cuentos, nos muestra la memoria colectiva de la comunidad así como el saber mítico del narrador protagonista y/o testigo filtrado en el discurso a través del recuerdo, la oralidad y el tono evocador e intimista del narrador. Esta misma operación la hallamos también en la narrativa de Juan Rulfo. Carlos Pacheco en el capítulo tres de *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea* explora la estrategia oral de sus obras, y da cuenta de rastros textuales fundamentales para describir la esfera sonora en los relatos: “Por todas las regiones del texto rulfiano pueden percibirse así la presencia y el valor de significación de lo fónico representado en la escritura” (1992: 66).

Esta suerte de memoria o archivo oral, anclada en los textos de Vargas Vicuña, la encontramos fijada en acontecimientos, recuerdos, sonidos, olores, gestos, palabras. Tomar en cuenta la memoria colectiva significa conjugar acontecimientos, recuerdos individuales, no olvidemos que resguarda recuerdos compartidos por todos los individuos que viven o vivían en una época en un

espacio determinado, así como los recuerdos de acontecimientos de un pasado lejano perteneciente a una historia ancestral, mágica o mítica, como sucede en la obra de Rulfo y Vargas Vicuña.

Por ejemplo, en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo la memoria individual y colectiva, la imaginación y las creencias populares constituyen un complejo entramado. Por esta razón, los recuerdos individuales y la memoria colectiva de ciertos sucesos se representan como huellas impresas de experiencias personales que se pueden descifrar también en imágenes, en alegorías o mitos. En esta novela el pueblo es el portador de esa memoria. Dolores, la madre del protagonista Juan Preciado, se refiere a Comala como una “alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos”.

Mientras que en la obra de Eleodoro Vargas Vicuña, señala Marcos Yauri, la oralidad al pasar a la escritura es estetizada y crea un ambiente mágico, un suspenso, porque no pierde sus convenciones, como los gestos, las inflexiones de la voz, los modos de enunciación, el ritmo de las secuencias narrativas; involucra el contexto real del que es parte el ambiente natural, el paisaje aldeano, la imagen de las casas, las oscilaciones y claroscuros del tiempo, la luz, el rumor de las arboledas, los colores y aromas, la vestimenta de las gentes, la imagen de las personas, los múltiples sonidos, como sucede en el cuento “Velorio”; o como se escucha los trinos del agua de la acequia que corre en “El desconocido”, siente la punzada de las espinas de los cactus cuando el niño narrador de este mismo relato memoriza el pueblo presintiendo su ausencia futura de su solar nativo, punzada que presagia el dolor del desarraigo. La oralidad en *Nahuín* y *Taita Cristo* “oscila entre la poesía, las prácticas religiosas, la cosmovisión mestiza y la manera *sui géneris* cómo el hombre habita la

palabra. El modo cómo la palabra es habitada por el hombre ligado a una realidad agraria, casi arcádica, convierte a sus cuentos en mundos que no solo son míticos y mágicos” (Yauri 2002: 8).

Relato y poesía, en Vargas Vicuña, se autorreferencian, establecen un entramado que se remite al uso de un lenguaje testimonial, denso y sugerente; a la presencia de temas donde mito y realidad se articulan a partir de una experiencia en la cual la cosmovisión andina, raíz primera de su andar, queda modulada por el referente urbano-rural, otorgándole un cariz de mestizaje en proceso, no plenamente consolidado. Relato y poesía sintetizados por el propio Eleodoro Vargas Vicuña cuando, en la edición de Carlos Milla Batres, pone como epígrafe: *“Narraciones ordinarias del amor, la pasión, el agua, la tierra, el árbol, el viento, el toro y el hombre”*.

Todos los textos que hemos estudiado hasta acá tienen un asunto subyacente: la traducción, ya se de un sistema a otro o de interpretación cultural o intercultural. Así se pasa de la voz a la letra, del quechua al español, de una cultura a otra. Entonces hay trasaldos de significados en diferentes direcciones, niveles y volúmenes lo que crea un escenario complejo pero necesario de enfrentarlo por ello el último capítulo trata de la traducción cultural e intercultural.

CAPÍTULO VI

La traductibilidad intercultural

En este apartado se plantea los complejos problemas de la traducción cultural e intercultural. En este sentido, consideramos que toda recopilación que pasa a la escritura se enfrenta a la problemática propia de la oralidad debido a que no se actualiza de la misma manera, a su naturaleza cambiante, etc. Además de la problemática propia de la oralidad se agrega otra, que atañe a la traducción y la traductibilidad cultural, circunstancia que se pone en evidencia en los textos quechuas. Cuando los traductores manipulan ideológicamente un relato, alteran no solo el sistema de la lengua original sino también el de sus valores, y terminan reprimiendo el texto quechua en sus formas directas de representación velando una cosmovisión que dificultosamente rescatan.

6.1. Los problemas de traducción

A lo antes indicado debe agregarse otro elemento, ahora desde la perspectiva de la escritura. El que atañe a los problemas de la traducción. Un lector competente en quechua y castellano apreciará la discordancia, a veces enorme, entre uno y otro texto. Así por ejemplo, la traducción castellana

realizada por Adolfo Vienrich en su *Apólogo quechua*, resulta del todo extemporánea frente a la frescura verbal visible en el texto quechua. Bastará un párrafo del cuento “La cuculí agradecida”, elegido al azar.

La pobre criatura con la faz amoratada, vultuosa la cara, cárdenos los labios de asfixia, dejaba escapar roncós estertores que partían de un pecho anheloso pugnando desesperado por rechazar la sofocadora opresión. (Vienrich 1906: 67).

Si bien el texto quechua describe la angustia de un muchacho que con el rostro enrojecido por el esfuerzo trata de respirar rechazando a su hermano, ni la adjetivación, ni la extensión de las frases, ni la elección de los términos usados en la versión castellana concuerdan con el lenguaje popular y el ritmo de la descripción quechua. Veamos:

*Huaccha huamralaja pukay pukaishi jacasha, jamarim nacaipa
huaujimpa jonjornin shumirayaptin.*

El pobre muchacho estaba enrojecido (asfixiándose), cuando, como para degollarle, la rodilla de su hermano le apretaba (el cuello).

(Versión nuestra)

La diferencia entre la versión literal y la “literaria”, es pues total. No se trata solamente de términos que no aparecen en el original y que han sido añadidos para dar sabor y atmósfera al lector en castellano, o de la eliminación en nuestro ejemplo del personaje “hermano” que trata de asfixiar al menor a quien sorprende durmiendo, eliminación que anula el sentido de la situación narrativa, por mucho que en párrafos anteriores se haya presentado a este personaje agresor.

El caso además involucra una lectura distinta en castellano. El asesinato filial se remite, en la cultura occidental, al referente bíblico Caín y Abel, tensión entre dos soledades que se resuelve en la figura patriarcal de la divinidad sancionadora. La “lectura” quechua supone otra infracción, la de la reciprocidad en el interior de la familia matrilocal, esto es la ruptura de una norma que articula la unidad familiar y, en consecuencia, ataca a los más caros valores de la comunidad⁶⁷. Son énfasis distintos; en uno individual, en otro colectivo pero el resultado marca claramente la presencia de un abismo entre dos recepciones.

Aunque el ejemplo evidencie la necesidad de emprender una nueva traducción de los textos recopilados por Vienrich, cuya importancia para el estudio contemporáneo del arte verbal quechua aquí no se discute, el caso no es singular. El mismo distanciamiento se produce en tantos otros textos traducidos cuando tenemos la oportunidad de confrontarlos con su original. Citaremos dos ejemplos que ilustran la antigüedad de esta problemática. En el capítulo 27, libro segundo de sus *Comentarios Reales de los Incas* (1609/1991), el inca Garcilaso transcribe la siguiente canción

<i>Cailla llapi</i>	Al cántico	
<i>Puñunqi</i>	Dormirás	
<i>Chaupi tuta</i>	Medianoche	
<i>Samusac</i>	Volveré	(Trad. Basadre, 1938)

El término *cailla llapi* es traducible literalmente por “aquicito”, en este sentido es pertinente el sufijo diminutivo apreciativo /ico/: “al cantico”, usual en

⁶⁷ La reciprocidad como uno de los elementos centrales de la dinámica comunitaria aparece no sólo en el orden práctico sino también en el discurso ficcional andino, relacionándose con las normas éticas cuya observancia o infracción desencadena la actuación de los personajes. Para un tratamiento puntual sobre las modalidades de la reciprocidad véase Alberti y Mayer *Reciprocidad e intercambio en los andes peruanos* (1974).

la época del inca mestizo y todavía persistente en el castellano regional (Candico, diminutivo de Candelario; arbolico de árbol; cosica de cosa, etc.). La transformación en el tiempo de este diminutivo produjo otra lectura, confundiéndose el adverbio de lugar “al canto”, por la forma sustantivada “cántico” como figura en la edición de Basadre (1938), que sirviera de base a otras ediciones, incluyéndose en el caso a textos escolares, pasándose de su acento de asedio erótico directo a la resonancia de un himno religioso simbólico. Dos lecturas diametralmente opuestas, en el mismo sistema lingüístico, que una vez más subraya el abismo que se produce cuando el canon literario preside – aplasta–, a la materia textual.

Una variante de este conflicto comunicativo ocurre cuando Guamán Poma de Ayala al transcribir un *harau* festivo, de gruesa intención sexual, apunta: “*Maytachi cayta misacurisac, ciquisapacta*”. Basadre (1938) traduce: “Yo no sé como ganar a la de gran trasero”. Teodoro Meneses arriesga: “en donde será que a esta me la ganaré/ a la que tiene abultadas posaderas”; cuando el texto sin mayor sutileza y literalmente dice: “donde me ganaré a esta culona” (Dammert 1986: 30).

Es obvio que toda traducción comporta una versión, un “nuevo” texto, inevitable en su diferencia cuando se trata de dos culturas animadas por distintas lógicas en su percepción de la realidad. Pero en este caso específico el problema es otro: concierne al canon literario y su retórica, a la norma lingüística que el traductor asume en el momento de la versión. Se trata pues de una manipulación ideológica –aunque guiada acaso por la mayor voluntad informativa– que altera, como indica Juan Luis Dammert (ob.cit), no solo el sistema de la lengua original sino también el de sus valores, yugulando el texto

quechua en sus formas directas de representación, en su lenguaje popular, en su bagaje lexical, en sus pulsiones disyuntivas metaforizando un repertorio que el texto original no usa.

En este caso, se trata no solo de una traducción textual⁶⁸ ya que también se hace evidente un segundo proceso: el de la traducción contextual, donde lo que se busca es reproducir el contexto al tratar de que los elementos de la cultura de origen cobren sentido en la lengua a la que será traducida.

Ovidi Carbonell (1997) señala que la aproximación a cualquier cultura se realiza desde la traducción más elemental que, a nivel lingüístico, se da por la equivalencia semántica entre ambas culturas; sin embargo, ello no implica que todo sea traducible ya que siempre existirá un vacío en el contexto significativo de los componentes culturales que toman parte en el proceso. Siempre habrá un grado de intraducibilidad que permite la modificación del sistema primario según las estructuras de representación de la cultura de destino, que en este caso es la occidental. Aunque el traductor posea la competencia lingüística en el idioma de quien se va a traducir, no necesariamente podrá volcar lo expresado en la lengua original sin descontextualizarlo debido al grado de apropiación o manipulación que hará del texto en cuestión.

Un ejemplo de ello lo tenemos en el testimonio de la partera Marcelina Nuñez, recopilado por Tania Pariona (2011). Para la investigadora resultó un trabajo sumamente delicado debido a que tuvo que “tomar una serie de decisiones difíciles sobre el modo como hablaría Marcelina Núñez en castellano” (2011: 40) porque no imaginaba la narración de su testimoniante expresada en

⁶⁸ Walter Benjamin en su ensayo “La tarea del traductor” deja de lado el concepto de “texto original”. Desde su perspectiva el propósito de una traducción no es portar significado ya que ni el texto original ni la traducción son categorías fijas y persistentes. No tienen ninguna cualidad esencial, sino que son constantemente transformadas en el espacio y en el tiempo.

un castellano estándar; por eso optó por conservar algunos términos en quechua, y porque el español andino de Huamanga recurre constantemente a préstamos lingüísticos en quechua, así como a la castellanización de muchos términos también en quechua.

Al hablar sobre el testimonio de Gregorio Condori Mamani Rosaleen Howard (1997) pone de relieve la complejidad de un texto que desde sus orígenes trae consigo los conflictos⁶⁹ de la identidad del hablante quechua de fines de siglo veinte. Traducir estos conflictos a lenguas europeas resulta siendo un reto para el traductor, por estar arraigados en una realidad social y cultural muy particular, donde múltiples identidades se expresan y a veces se enfrentan entre sí. Para Malverde el reto del traductor se resume en dos preguntas: ¿hasta qué punto un discurso de identidad colonizada, tal como el de Gregorio, es traducible? y ¿en qué medida el mismo proceso de traducir el texto tiene por efecto traer a luz las ambivalencias inherentes a la identidad cultural andina?

Washington Delgado (1977) al referirse al lenguaje del relato testimonial de Máximo Damián también señala que pese a los esfuerzos de José Gushikén por reflejar con la mayor fidelidad posible las deformaciones fonéticas y sintácticas del habla propias de un informante quechua que recién está aprendiendo castellano, estos no se pueden explicar por medio de mecanismos lingüísticos porque son producto de una identidad quechua que se configura a partir de la tensión entre el discurso y el comportamiento de la identidad criolla limeña, y, por otro, el discurso mítico religioso del hombre del ande donde los

⁶⁹ Desde la perspectiva de Howard Malverde estos conflictos se ven reflejados en el texto original mediante los términos utilizados en quechua para referirse a las categorías socioculturales, las cuales se prestan a lecturas alternativas según la posición social ya sea del hablante o del referente.

wamanis, los compactados, los aparecidos, las invocaciones a la lluvia y los pagos a la tierra son parte de su vida e identidad cultural.

Cuando se asume la transducción⁷⁰ de un texto se impone todo un proceso de interpretación, pero no se puede realizar dicho proceso sin transformar lo interpretado y sin transferir ese nuevo significado interpretado y transformado al objeto cultural que se desea traducir. Gisela Jöerger (1999) en un estudio sobre las tres traducciones realizadas del quechua al castellano al *Manuscrito de Huarochirí* menciona dos conceptos de la teoría de la traducción que están interrelacionados, son indisolubles y necesariamente se deben de tener en cuenta para que la traducción llegue a ser un producto cabal. El primer concepto al que apela la autora es el de la *rigurosidad*. Este concepto tiene que ver con el aspecto científico que debe poseer la traducción, con la metodología y con la refutación o aceptación del texto en cuestión. El segundo es el de la *creatividad*, el cual está basado en las leyes consustantivas del arte. Desde la postura de Jöerger el traductor debe cumplir estas leyes al momento de reconstruir, re-elaborar y re-crear el texto procurando re-sentirlo, re-pensarlo, re-experimentarlo y, de ser posible, re-escribirlo, pero respetando su aspecto poético.

Que un traductor tenga plena comprensión de un texto en su lengua de origen no garantiza que sepa verter el sentido originario del texto a la lengua de destino sin forzarlo y acaso desfigurarle. La calidad de una buena traducción depende del propósito y/o finalidad de la traducción, del grado de interpretabilidad del texto en cuestión, de la competencia trasladadora que posee el especialista en el campo o materia que va a traducir, del dominio magistral de

⁷⁰ Véase Lubomir Dolezel: *Historia breve de la poética*.

la lengua materna “abarcando su dominio no sólo de los registros de la lengua de la vida cotidiana sino también todos los registros de tipos de textos científicos, filosóficos, teológicos lo cual permite una expresión en una forma comprensible destinada a las personas contemporáneas” (1999: 43-44).

Conservar, preservar y difundir el decir del “otro” sin violentar, usurpar o acaso “huaquear y bambear” su discurso resulta totalmente complejo sobre todo cuando el discurso en cuestión proviene de la oralidad cuya *performance* comunicacional es casi imposible de inscribir dentro del sistema escriturario. Las categorías teóricas: “huaquear y bambear” propuestas por Dorian Espezúa⁷¹ (2003) nos permiten examinar la sicodinámica de los traductores y el problema de la traductibilidad cultural. Una de las acepciones del huaqueo alude al hecho de separar al huaco u objeto cultural de su contexto, para llevarlo a otra parte, generando todo un proceso descontextualizador, desamentizador y recontextualizador, que violenta su significación y destruye la memoria y el sentido almacenado en él.

Particularmente, nos interesa el problema concerniente a las fronteras culturales ya que en este tipo de huaqueo se pueden generar “discursos bamba”. Un discurso es bamba cuando el emisor textual manipula los mecanismos internos, culturales para hacer convincente su discurso al público destinatario amén de la cuestión de la traducción, o sea, no solo descontextualiza el objeto cultural, sino que le hace decir algo que no dice. Aunque en realidad, como ya lo hiciera notar en un trabajo anterior (Larrú 1995: 61), los textos quechuas coloniales constituyen un territorio muy minado por las manipulaciones de los sacerdotes doctrineros y por los autores de lexicones. Por ende, las traducciones

⁷¹ Para mayores referencias puede revisarse su artículo “Huaquear y bambear” compilado en el libro *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*.

nunca estarán totalmente a salvo del riesgo y del error. Atinadamente Juan Carlos Godenzzi (1999) había señalado que no basta con encontrar un documento original, sino es preciso transcribirlo convenientemente para no confundir un término con otro generando términos agramaticales o interpretaciones antojadizas.

En este sentido es que Lydia Fossa (2006) y Godenzzi (1999) señalan que una de las falencias de los discursos quechuas coloniales es no contar con materiales originales con que comparar y que pueda dar cuenta de esa traductibilidad entre el original y la versión. Con lo que se cuenta es con versiones españolas, es decir con las crónicas españolas en sí. Por eso no es posible regresar al original a través de sus vestigios en la versión en castellano. El no contar con códigos nativos genera que los españoles continuamente sientan que están escribiendo “la primera historia”. Por lo tanto, la versión en lengua española es el original. En este contexto las versiones del colonizado en sus lenguas y códigos nativos son relegados o ignorados. Aquí la traducción se convierte en una vía adicional de invasión de la cultura dominada y la reescritura cobra mayor importancia.

Lo expuesto se puede ejemplarizar citando dos textos quechuas coloniales que presentan esta manipulación del emisor textual, nos referimos al *Manuscrito de Huarochirí* y al drama quechua colonial *Usca Pauca*. En el MH de Gisela Jörger (1999) detectó que de las tres traducciones principales del quechua al castellano de este manuscrito del Siglo XVII el que se inscribe dentro de la oralidad es la realizada por José María Arguedas titulado *Dioses y hombres de Huarochirí* mientras que las traducciones realizadas por Gerard Taylor, *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII* y por Urioste, *Hijos de Pariya Qaqa: la*

tradición oral de Waru Chiri..., están más ligadas al ámbito de la escritura⁷². Mientras que en el caso del Usca Paucar (Larrú 1995), evidenciamos los problemas de interpretación del quechua en el que incurrió Teodoro Meneses al momento de traducir esta obra del teatro quechua colonial donde las manipulaciones transculturales del autor impidieron evidenciar los juegos de sentido que en esta obra se producen.

Una simple frase al trasladarla de una cultura a otra puede variar en su sentido según el contexto en que se halle. Por eso es importante tener en cuenta la fidelidad que se guarde con el texto de origen, o sea una buena traducción sería aquella que contenga el menor grado posible de infidelidad. Como afirma Carbonell la inteligibilidad entre culturas no se supedita a un mero conocimiento y traslado de información, antes bien, está ligada a estructuras mucho más amplias y complejas ya que conservar la fidelidad de un texto implica varios planos en los que se debe tener en cuenta el contenido, la forma, el estilo, el contexto histórico en que fue escrito, etc.

La presión de una preceptiva “literaria” culta, cuyos modelos obedecen a corrientes literarias que se transforman en el interior del universo discursivo y en relación con el cambio social y tecnológico es tanto más notoria cuanto mayor sea la adscripción del traductor al canon en vigencia. Tal manipulación implica, una vez más, la distancia entre la voz y la letra, ambas a su vez integradas en sus propios circuitos dinámicos.

⁷² Desde la postura de Gisela Jörger un texto proveniente de la oralidad podrá convertirse en lo que llama de lectura universal —cuando el mayor número de lectores tendrá acceso a él— si las traducciones a las respectivas lenguas se atienen al original en lo que respecta a los rasgos distintivos del texto y lejos de desfigurarlo, lo reconfiguran, en primer lugar, y, en segundo, si conservándose los rasgos distintivos fundamentales del original, que en el caso del MH es la oralidad, mantiene ese torrente oral andino que en las palabras de Arguedas transmite un mundo de dioses, hombres, animales, abismos, caminos y acontecimientos como únicamente lo sentimos en los cuentos quechuas oídos en nuestra infancia a los famosos narradores indígenas. (Jörger 1999: 44-45).

Solo en las últimas décadas, especialmente desde el magisterio arguediano en este campo, las traducciones se han abierto hacia un castellano híbrido de raigambre popular, en cuyos vocablos y giros es perceptible la convivencia y los tránsitos entre las fronteras lingüísticas y culturales. Pensamos que esta nueva perspectiva, alejada de los riesgos lingüísticos supuestamente realista en que cayera el indigenismo, en cuyo discurso el runa en última instancia no hablaba ni quechua ni castellano sino un lenguaje imaginario, con “sabor local”, habrá de permitir la revisión del corpus de la literatura quechua.

6.2. Cosmovisión y traductibilidad

No es este el único campo donde las traducciones evidencian su carácter provisional y sus fracturas. Un ámbito más complejo es el relacionado con la cosmovisión indígena, con su sistema de valores, con aquellas nociones que atañen a las relaciones intersociales, a las maneras de representar la historia y la realidad inmediata. En este caso nos encontramos más bien con la cuestión de la traductibilidad intercultural y la necesidad desde la operación crítica de acuñar términos que pueden dar cuenta de los núcleos culturales que dan sentido al texto.

A manera de ejercicio demostrativo de la complejidad en el tránsito discursivo intercultural, queremos invertir la secuencia, esta vez traduciendo del castellano al quechua. Nos valdremos de un conocido poema de Octavio Paz “Aquí”, que forma parte de su poemario *Salamandra* (Paz 1932: 35):

Aquí

Mis pasos en esta calle

Resuenan
 En otra calle
 Donde
 Oigo mis pasos
 Pensar en esta calle
 Donde
 Solo es real la niebla

Es muy conocido el aporte de Octavio Paz en la poesía de vanguardia latinoamericana. No es el caso señalar los tránsitos de su arte poética, ni las características formales de su amplia temática. Nos importa, sí, indicar que en el poema “Aquí” el “yo poético” evidencia un desgarramiento existencial marcado, además, por la forma gráfica en la disposición de los versos. Ruptura que atañe a una identidad y una realidad fragmentadas, cuyo soporte referencial es tanto la tensión producida por una situación cultural compleja como por la interacción entre el sujeto y la densidad laberíntica de la urbe moderna. En todo caso, el acento recae en un “ego” que testimonia –como en un grito– las fisuras de una identidad cuya indefinición se resuelve en la textura verbal quebrada. Veamos que ocurre en nuestra versión quechua:

Kaypi
Purinay kay ñampi
Qaparim
 Hukpi ñam
Maypim
 Uyarini purisqayta
Kay ñampi rinku
Maypim
Puyu puyu chekaq

Aquí

Mi caminar en este camino

Grita

En otro camino

Donde

Escucho mi caminar

Yéndose por este camino

Donde

Solo es verdad la gran nube de abajo

No hay en quechua término que distinga realidad y verdad. Esta distinción es parte de un largo proceso en la historia del pensamiento occidental. La palabra *chekaq* contiene ambos sentidos. Podemos decir así que en el mundo andino todo es verdad (real): sueños, almas en pena, imaginación o acción son parte de su escenario. Obviamente *llulla* (mentira) es parte complementaria, no opuesta de su sentido.

“Resonar”, repercutir un sonido equivale a la voz *qapay*. Pero esto implica gritar, clamar. Esta extensión de la semántica ocurre también con otros términos como *puriy*, caminar. El sufijo “na” (*purinay*) nominaliza al verbo designando la acción de un sujeto de dar pasos. La opción de lectura quechua se concentra, sin embargo, en la forma “caminar”. *Puyu* es nube. Para designar niebla, neblina se requiere del uso de un superlativo, que en quechua se logra con la adición del mismo sustantivo. Así Clemente Perroud en su *Diccionario quechua* (1970) para la oración “En Lima hay mucha neblina” traduce: “*Limapi puyuillan puyun*”. Nuestra opción de traducción literal, no literaria, “gran nube de abajo”, equivalente a niebla, radica en que el punto de referencia es el kay pacha

(esta tierra), que articula la experiencia vivencial con las opciones cosmológicas *hanan/hurin* (arriba/abajo). Es decir, los mecanismos de su percepción son prácticos y concretos, fuertemente metonímicos, antes que abstractos.

Nuestra versión no ha querido separarse del original castellano y, sin embargo, el producto es otro. Resuena en la versión quechua no la fragmentación del individuo moderno, su identidad no está en duda, sino la presencia de una fuerza, de dimensión telúrica, que lo proyecta a la migración (a un caminar), generando un “locus”, hartó tensional: el de su instalación práctica en otro ámbito de varias marginaciones, la ciudad, y el de su ubicación como destinatario de una tradición cultural a partir de su condición forastera (Cornejo Polar 1995).

En la lectura quechua se produce entonces la anexión de este texto a una temática muy visible en el corpus andino: la del sujeto caminante, sufriente que adhiere insistentemente a sus raíces. Canciones populares como “Huérfano pajarillo” (“Ayacuchano huérfano pajarillo/a qué has venido a tierras extrañas”, etc.) o “Coca quintucha” (“Coca quintucha, hoja redonda/ *hamsi yachanqui ñuqap vidaita/ kay runa llaqtansi llaqillasqayta*”: “Hojita de coca quintu/ sólo tú sabes cómo es mi vida/ mi gran tristeza/ en el pueblo (extraño) de esta gente”) son demostrativas de este rubro temático.

Ya Martín Lienhard (1981) al estudiar la última novela de Arguedas se había encontrado con la necesidad de explicitar algunos de estos núcleos utilizados en *Los zorros...*:

El hecho de que el narrador les atribuya preferentemente sus nombres quechuas, demuestra que se trata de signos del universo quechua andino, difícil o insuficientemente traducibles. (Lienhard 1981: 38).

La observación atinada de Martín Lienhard, válida en tanto observación crítica frente a la traducción como operación, encierra sin embargo concepciones conceptuales mayores. Se torna indispensable volver a remarcar las condiciones de éxito o de recepción cultural de los textos, es decir las mencionadas vinculaciones entre el discurso y su situación comunicativa, como presupuesto básico de lectura de este tipo de obras en el límite de dos lenguas, dos culturas, dos formas de representar el mundo.

Lamentablemente la crítica, marcada sobremanera por una antropología estructural, ha priorizado la lógica del enunciado, obviando la implicancia teórica de la enunciación. Se pone en evidencia la clara condición subsidiaria de la reflexión y las limitaciones en la construcción de una teoría de la enunciación coherente, ante los actuales paradigmas –restrictivos– de los estudios literarios. La teoría literaria contemporánea suele adelgazar su reflexión cuando se trata de la problemática, como el caso del contexto en el discurso oral andino, de la enunciación y las condiciones de posibilidad que la rodean. Se interesa más bien por el enunciado textual y por el sujeto construido por el propio discurso. Acaso ello se deba a que la enunciación se relaciona con el metadiscurso, con el contexto, con la realidad, lo cual implica siempre el riesgo de asociar al discurso con cosas que el enunciado no dice, y es que una cierta sociología literaria tendió a utilizar el texto ficcional, oral o escrito, como subterfugio, como coartada para proponer las ideas más disímiles dejando de lado, muchas veces, el decir del texto mismo.

La importancia de tratar la cuestión de la enunciación se torna por el contrario necesaria cuando se está ante otro sistema cultural, cuyo lector ideal (el usuario de la tradición andina) no se corresponde con el lector real. La

decodificación entonces requiere apelar a elementos extratextuales —como el contexto del acto comunicativo o la intencionalidad— que permitan una comprensión más ceñida acerca de la intencionalidad que porta todo discurso construido desde la oralidad y la cultura que le da origen y soporte.

Así sucede, por ejemplo, en las canciones andinas cuya traducción, comprensión e interpretación requieren de una contextualización porque su construcción obedece a un contexto social y cultural concreto. Arnold y Yapita (1999) señalan que el estudio de las canciones andinas va más allá de una simple descripción y traducción de un arte verbal andino, ya que se constituyen como una experiencia humana que hay que saber entender. El hacerlo implica saber evidenciar su sistema científico —con la producción textil por medio de los animales— y su sistema filosófico —con su sistema social, moral y corporal—. Los investigadores percibieron que las formas de pensar, actuar, inspirarse y expresarse están ligadas a las prácticas textuales, incluso percibieron que las mujeres productoras de este arte verbal hasta habían desarrollado un vocabulario que expresaba este vínculo entre el canto y el tejido.

Este trabajo, y en general lecturas alternativas del corpus de la literatura peruana, propone al desarrollo de esta problemática teórica y pretende rescatar nociones o categorías que puedan ser útiles en este sentido. Por ejemplo, uno de ellos es la noción de *Yawar mayu* (cuya traducción “río de sangre”) comporta apenas uno de sus variadísimos sentidos como también es posible apreciar en el Carnaval de Tambobamba⁷³. Este término como señala Martin Lienhard, implica

⁷³ La recopilación del carnaval de Tambobamba se debe a José María Arguedas, quien lo escuchó en 1942 a Moisés Delgado Vivanco, en el Cusco. (Cinta grabada *Arguedas canta y habla*. Edición del Centro de Folklore “José María Arguedas”, hoy Escuela Nacional de Folklore “José María Arguedas”). La canción proviene del distrito de Tambobamba, capital de la provincia de Cotabambas, en el actual departamento de Apurímac.

violencia, hervor, transformación, pugna entre lo antiguo y lo nuevo, capacidad de resistencia, destino como parte de su campo semántico (Lienhard 1981: 54).

Margot Beyersdoff (1986) nos advierte que el texto oral al transformarse en “residuo escrito” pierde su aspecto de uso, de función y de situación y se inscribe, ya como texto escrito en una “metaliteratura” sea como antología, sea como obra de crítica literaria o histórica, como estudio antropológico y otras formas de exégesis que sirve a otros propósitos epistemológicos.

Para evidenciar la complejidad del problema, es preciso plantear la cuestión de las interinfluencias entre escritura y oralidad; por ejemplo, el uso –en los mates burilados o en los tapices de San Pedro de Cajas, en los tejidos y mantos puneños–, de formas que proceden de la escritura y, también, más directamente, en el uso del papel membretado o la aplicación de la escritura misma en los programas y volantes que se imprimen para las festividades andinas, donde la oralidad palpita con fuerza en esa apropiación de la escritura.

La interinfluencia igualmente aparece en los relatos recopilados por Arguedas, por Lira, por Payne donde nos encontramos con textos de estirpe europea pero que portan una flexión, un sentido andino, explicable por el contacto de casi medio milenio entre dos tradiciones y dos formas de discurso.

Problemática entonces compleja que obliga a establecer un punto de partida, un presupuesto que puede convertirse en hilo conductor. En principio no se puede, no se debe, so pena de incurrir en la misma situación visible en los cronistas coloniales, abordar la tradición oral desde una mirada externa, a partir de una mirada distinta a la de la propia cultura, en este caso la andina, que constituye el soporte que da sentido a sus propios textos.

Por ello, proponemos, en primer lugar, el empleo de categorías propias del sistema cultural quechua, tales como la noción de *kay pacha* relacionada con el tiempo y el espacio; la noción de *kausay* que unimisma a todos los elementos del mundo natural y cultural, *yanantin /masintin*, que establece las relaciones duales, simétricas y recíprocas entre los sujetos vivos, *huakcha*, que se asocia con el individuo imposibilitado de toda reciprocidad, entre otras categorías sistematizables para la constitución de un corpus analítico. De otro lado, nos ha interesado destacar la problemática que aparece en las traducciones cuando estas toman como base una retórica que termina por transformar el texto en otra cosa. Creemos necesario, diría urgente, la elaboración de conceptos quechuas que hagan posible la no distorsión de estos textos al pasar de un sistema cultural a otro.

Un segundo gran aspecto es el de la cosmovisión. Respecto de la traductibilidad, hemos puesto énfasis en la presencia de una cosmovisión que las traducciones dificultosamente rescatan; en este sentido, debe tenerse en cuenta no solo el aspecto lingüístico sino también la dimensión metalingüística (lo cultural). Por eso, resulta importante considerar las condiciones de la enunciación, esto es, el trasfondo ideológico en que se producen y reproducen los textos quechuas de raigambre oral, para no despojarlos de los componentes propios de la cultura a la que pertenece.

Finalmente, quisiéramos precisar algunas cosas básicas. Primero, en toda sociedad las fronteras que dividen lo escrito de lo oral no son fijas ni absolutas, más bien son porosas. Por más letrada que sea una colectividad, esta llevará a cabo oralmente actividades y transacciones; además, y fundamentalmente, en la base de su propia construcción simbólica la presencia de la voz será esencial.

En segundo lugar, confundir los conceptos operativos desarrollados en los estudios contemporáneos, en tanto construcciones mentales e ideales, considerándolos entes preexistentes, solo nos conduce a una equívoca visión estática y absolutista. Y, por último, toda esta problemática hace prever que estamos a las puertas de un planteamiento de orden epistemológico que desde la óptica cultural quechua construya sus propias categorías, que hagan posible no solo una traductibilidad más afinada sino, y de manera urgente, coadyuven a un intercambio verdaderamente horizontal entre las dos cultural raigales de nuestra identidad contemporánea.

Conclusiones

1. La visión del mundo que porta Gregorio Condori Mamani, nuestro testor, corresponde a un indígena moderno, esto es, cuyo discurso es el resultado de una cosmovisión de raíz prehispánica con el cruce transcultural del discurso de la colonia y de la modernidad, que él ha podido percibir (antes que asimilar) en una ciudad moderna como el Cusco. El testor Gregorio es un sujeto migrante y wakcha. El testor es un sujeto representativo del hombre andino marginal.
2. Gregorio Condori Mamani es un sujeto liminal que interpreta la realidad desde un sistema cognitivo indígena. Como sujeto liminal se asocia con el wakcha migrante, no solo entre espacios culturales distintos (el campo y la ciudad del Cusco) sino con un *locus* problemático.
3. El *locus* del testor tiene que ver con un allá, el de su memoria indígena y rural, y un acá, el de su presente de varias marginaciones en la urbe. Estas migrancias por diversos espacios complejizan su expresión.
4. La memoria que evidencia el testimoniante esta nutrida de formas culturales de raíces prehispánicas, a las que se han incorporado el discurso colonial y misionero.
5. La voz del testimoniante, performada en escritura, es de urgencia, ya que su marginalidad interpela a la ciudad letrada en términos culturales y políticos.

6. Los animales en el mundo andino no solo forman parte de la vida cotidiana del runa. Adquieren, más bien, una marcada importancia, en tanto que simbolizan en su accionar, la dimensión sagrada –o principio de *kausay*- que caracteriza la cosmovisión quechua.

7. La naturaleza, en estos autores, comporta no una sino varias realidades, la inmediata: en la que participa con su entrega, su producción, en la vida cotidiana el runa; y la sagrada, que implica una dimensión de intermediación entre el hombre y sus divinidades, si es que no en la manifestación de la misma divinidad. En este sentido, la naturaleza es portadora de una ética que se expresa en la actuación de los animales y en el cúmulo de relaciones que establecen con los seres humanos. Además, la naturaleza está simbolizada en el pensamiento andino porque tiene calidad viviente.

8. Los animales participan no como sujetos pasivos sino como actores de los relatos. En tal sentido, pueden transmitir el deseo o la voluntad de las divinidades andinas.

9. La naturaleza en el mundo andino no es objeto sino sujeto de acciones. Su dimensión simbólica implica un modo de analogía con los individuos de la comunidad quechua. En tal sentido refleja una ética en su modo de expresión.

10. El hombre andino se orienta en el tiempo y en el espacio, social, económica y éticamente, en razón de que los elementos que pueblan la naturaleza tiene calidad viviente, “hablan”, y coparticipan en el accionar de los seres humanos. Justamente el Amaru, la serpiente dios, sintetiza esa necesidad de regeneración, de un voltearse el mundo. Así como al ave tiene su par complementario en el pez, el Amaru lo tiene en la calandria de fuego. Ambos

animales que adquieren dimensiones míticas simbolizan la posibilidad de romper el cerco opresor estableciendo una relación igualitaria, inclusiva, capaz de fundar una nueva realidad. Por eso, afirma Arguedas en uno de sus diarios.

11. Que en los procesos de traducción intercultural se tiene que tomar en cuenta las tradiciones culturales que entran en contacto con la finalidad de buscar preservar en lo posible las significado configurado en la cultural o en el espacio de inicio, no obstante, siempre se observará pérdidas en el traslado de un sistema a otro

12. Que en las presentaciones se observa las cosmovisiones que experimentea los autores, sin caer en un determinismo, el contexto influye en la representación, porque no es una simple narración sino es un conocimiento que está en movimiento.

13. La transcripción de la voz es un proceso complejo que involucra ideologías, competencias, y se ramifica de acuerdo a los intereses. Se puede ir de una oralidad ficcionalidad que construye un sujeto heterogéneo a una oralidad emulada, cuyo modo de ficcionalizar aproxima al lector a las voces generando sensaciones de cercanía con mundo representado.

Bibliografía

Bibliografía primaria

Alegría, Ciro (2001). *Los perros hambrientos*. Lima: Peisa.

_____ (2007). *La serpiente de oro*. Lima: Planeta.

Arguedas, José María. (1972). *Temblar. Katatay*. Lima, INC.

_____ (1980). *Los ríos profundos*. Lima: Horizonte.

_____ (1983). *Obras completas*. Lima: Horizonte.

_____ (1989). *Canto kechwa*. Lima, Ed. Horizonte,

_____ (1990). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica de Eve-Marie Fell. Madrid, CSIC.

Valderrama, Ricardo y Carmen Escalante (2014). *Gregorio Condori Mamani. Asunta Quispe Huamán. Autobiografía. Noqaykuq kawsayniyku*. Cusco: Ceques editores.

_____. (1977). *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

Vargas Llosa, Mario (2008). *El hablador*. Lima: Alfaguara.

Vargas Vicuña, Eleodoro. (1975). *Ñahuin*. Lima: Carlos Milla Batres ediciones.

_____. (1964). *Taita Cristo*. Lima: Populibros.

_____. (1964). *Zora imagen de la poesía*. Lima: Ediciones de la Rama Florida.

_____. (1953). *Nahuin*. Lima: Ediciones jueves.

Bibliografía secundaria

Aleza, Milagros (1998). "Cosmovisión andina y recursos lingüísticos en la narrativa de José María Arguedas" en Julio Calvo Pérez y Daniel Jorques Jimenez editores. *Estudios de lengua y cultura amerindias II. Lenguas, literaturas y medios*. Valencia: Universidad de Valencia, 266-294.

Araujo León, Oscar (1997) "Taita Cristo: agonía y mestizaje" en *La Casa de Cartón de OXY II* Epoca Número: 13, pp. 34-41.

Baquerizo, Manuel (1997). "Eleodoro Vargas Vicuña poeta" en *La Casa de Cartón de OXY* II Epoca Número: 13

Cornejo Polar, Antonio (2004): *La «Trilogía novelística clásica» de Ciro Alegría*. Lima: Latinoamericana Editores.

_____. Cornejo Polar, Antonio (1997). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Horizonte.

_____. (1973). *Los universos narrativos en José María Arguedas*. Bs.As., Ed. Losada.

_____. (1990). Un ensayo sobre *los Zorros*". En: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica de Eve-Marie Fell. Madrid, CSIC, 1990.

_____. (1981). "Apuntes sobre 'Esa vez del huaico' de Vargas Vicuña" en *Lexis*, vol. V. Numero 1. Junio.

_____. (1999) "Para una teoría Literaria Latinoamericana: A veinte años de un debate decisivo", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. N° 50 (año XXV segundo semestre): 9-12.

_____. (1996) «Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno». 20 de mayo de 2009 en <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/corn.pdf>

_____. (1980) *La novela indigenista*. Lima: Lisontay.

Delgado, Washington (1978). "Vargas Vicuña: Una subyugante intensidad poética". Prólogo. *Nahuín*. Lima: Milla Batres. 1978. 2da edición, pp. 17-19.

Del Valle Escalante, Emilio (2009). Gregorio Condori Mamani and the Reconceptualization of Andean Memory in Cuzco, Peru" en *Studies in American Indian Literatures*. Volumen 21, Number 4, Winter pp. 1-19.

Díaz Caballero, Jesús. (1996). «Para una lectura del etno-testimonio peruano de los años 70» en José Antonio Mazzotti y U. Juan Zevallos-Aguilar, coordinadores, *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas.

Howard Malverde, Rosalind. (1997). "Narraciones en la frontera: la autobiografía quechua de Gregorio Condori Mamani y sus traducciones al castellano y al inglés". Visto el 19 de setiembre de 2014. http://celia.cnrs.fr/FichExt/Am/A_22_05.pdf

Huamán, Carlos (2004). *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México: UNAM.

Mudarra, Américo (2005). *Nahuín: Algunos aspectos de un clásico de la generación del 50*. Prólogo. Lima: I.N.C.

Yauri, Marcos (s/f.). "Eleodoro Vargas Vicuña el desconocido" en http://www.urp.edu.pe/urp/modules/publicaciones/publivarias/eleodoro_vargas.pdf

_____. (1997). "Asedios a un relato de Eleodoro Vargas Vicuña". en *La Casa de Cartón de OXY* II Epoca Número: 13.

_____. (1996): *La utopía arcaica*. México: FCE.

Vargas Llosa, Mario (1978). *José María Arguedas. Entre sapos y halcones*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación.

Vich, Cynthia (2005). "Genealogías apócrifas en el indigenismo de Eleodoro Vargas

Vicuña" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXXI N° 61, primer semestre.

Vidal, Luis Fernando. (1983). "Señales de escritura en Ñahuín" en *Garabato*. [Jul. - Dic. 1983].

Vintimilla, Augusta. (2013). "De santos y huacas: notas sobre transculturación religiosa en un episodio de la Autobiografía de Gregorio Condori Mamani" en *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui*. N° 122, junio, pp, 66-73.

Bibliografía complementaria

Achúgar, Hugo. (1992). "Historias paralelas/historias ejemplares: La historia y la voz del otro". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* N° 36, Lima, 1992; pp. 49-71.

Alberti Giorgio [y] Enrique Mayer (1974). *Reciprocidad en intercambio en los andes peruanos*. Lima: IEP.

Alva Mendo, Jacobo. (2003). "El testimonio oral en los Andes centrales. Travesías y rumor". En: Espino Relucé, Gonzalo (compilador). *Tradición oral, culturas peruanas —Una invitación al debate—*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 66-90.

Ansión, Juan. (1986). *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho*. Lima: GREDES.

Andreu, Alicia G. (2000) *El testimonio peruano oral y las ciencias sociales: una problemática postmoderna*. Lima: CELACP/Latinoamericana Editores.

Arguedas, José María (2012). *Obra antropológica*. Tomo 2. Compilación y notas: Sybila Arredondo de Arguedas. Lima: Horizonte – Comisión Centerario del Natalicio de José María Arguedas.

Arnold, Denise [y] Juan de Dios, Yapita (1999): « Las canciones a los animales en un ayllu andino: hacia la arquitectónica textil de un texto oral». En *Tradición oral andina y amazónica*. Juan Carlos Godenzzi (Comp.). Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.

Bajtín, Mijail (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Benjamin Walter (s/f). “La tarea del traductor” visto el 12 de setiembre de 2012 en https://cv2.sim.ucm.es/moodle/file.php/11364/Texte/La_tarea_del_traductor_Walter_Benjamin_.pdf.

Beverley, John. (2004). *Subalternidad y representación*. Madrid: Iberoamericana Editores.

_____ (1987^a) *Del Lazarillo al Sandinismo: Estudios sobre la función Ideológica de la Literatura Española e Hispanoamericana*. Minneapolis: Prisma Institute:

_____ (1987b) “Anatomía del testimonio”. En: *RCLL*, Lima, 25: 7-16.

_____ (1988). “Ideología/deseo/literatura”. En: *RCLL*, Lima, 27: 7-54.

_____ (1992). “Introducción”. En: *RCLL* N° 36, Lima, 1992; pp. 7-18.

_____ (1996) “¿Posliteratura? Sujeto subalterno e impasse de las humanidades”. En: González Stephan, Nelly Richards, et al. (Compiladoras). *Cultura y tercer mundo*. 137-166.

Beverley, John [y] Achugar, Hugo. (Edit.) (1992). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima: Latinoamericana Editores: Año XVIII: N°36: 2do Semestre.

Beyersdoff, Margot (1986) “La tradición oral quechua vista desde la perspectiva de la literatura”. En: *Revista Andina*, Cuzco, 1: 213-233

Cendoc Mujer [y] Flora Tristán. (2000). *Hijas de Kavillaca. Tradición oral de mujeres de Huarochirí*. Lima: Flora Tristán, Cendoc Mujer.

Cereceda, Verónica. (1987). “Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku” en *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. Bouysse-Cassagne, Thérèse; Olivia Harris; Tristan Platt & Verónica Cereceda (eds.). La Paz: Hisbol.

Condori, bernabé [y] Rosalind Gow. (1976). *Kay Pacha*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.

Cornejo Polar, Antonio. (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* Lima: Horizonte.

Dammert, Juan Luis (1986). "Santiago: texto y fiesta" en *Revista del Centro de Folklore de José María Arguedas*. N° 1.

De Arriaga, José. (1999 [1621]). *La extirpación de la idolatría en el Perú*. Estudio preliminar y notas de Henríque Urbano. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.

Delran, Guido. (1974). "El sentido de la historia", en *Revista Allpanchis*. 6.

Earls, John. (1973). "La organización del poder en la mitología quechua" en *Ideología mesiánica del mundo andino*. (Antología). Juan M. Ossio. Edición de Ignacio Pastor. Lima.

Eliade, Mircea. (1994). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor.

_____. (1985). *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza Editorial.

_____. (1985). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor.

Escalante, Marie. (2003) "Drama del poder y la autoridad" en *Tradición oral culturas peruanas-una invitación al debate-*. Gonzalo Espino Relucé (Comp.). Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.

Escajadillo, Tomás (1994): *Narradores peruanos del s. XX*. Lima: Ed. Lumen.

_____. (1994). *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Mantaro.

Escandell Vidal. (1993). Victoria. *Introducción a la pragmática*. Madrid: Anthropos, 1993

Escobar, Alberto. "Presentación" a *Katatay*. Lima, INC, 1972.

_____. (1999). "El desconcertante contar de Vargas Vicuña" en *Patio de Letras*. Lima: Fondo Editorial UNMSM.

Espezúa Salmón, Dorian (2003). "Huaquear y bambear". En: Hamann, Marita, Santiago López Maguiña, Gonzalo Portocarrero y Víctor Vich. *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 107-131.

Espino Relucé, Gonzalo. (2014). "Ciclos del zorro". En: *Atuqpacha. Memoria y tradición oral en los Andes*. Lima: Univ. Nacional Federico Villarreal.

_____. (2010). *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. Lima: Pakarina Ediciones.

Estermann, Joseff. (1998) *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Abya-Yala.

_____. (2006). *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. 2da. Ed. La Paz: Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología (ISEAT).

Forgues, Roland (1989). *José María Arguedas. Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima: Horizonte.

Fossa Lydia (2006). *Narrativas problemáticas. Los inkas bajo la pluma española*. Lima: IEP.

Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios reales de los incas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Geertez, Clifort (1992): *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.

Gutierrez, Gustavo (2005): "A propósito de Arguedas y el Perú de hoy", revisado el 26 de setiembre de 2010. www.cholonautas.edu.pe/PDF/gutierrez.pdf

Godenzzi, Juan Carlos. (1999). "Tradición oral andina: Problemas metodológicos del análisis del discurso", en Juan Carlos Godenzzi (comp.), *Tradición Oral Andina y Amazónica. Métodos de análisis e interpretación de textos*. Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, pp. 273-289.

Golte, Jurgen. (1996). "Una paradoja en la investigación histórica andina" en *Cosmología y música en los Andes*. Max Peter Baumann (ed.). Madrid: Vervuert-Iberoamericana.

Gonzáles, José Luis. (1989). *El huanca y la cruz*. Lima: Tarea.

González Holguín, Diego. (1989[1608]): *Vocabulario de la Lengua General de Todo el Perú Llamada Lengua Qquichua o del Inca*. Edición facsimilar de la versión de 1952. (Incluye addenda, presentación de Ramiro Matos Mendieta y Prólogo de Raúl Porras Barrenechea), 3ª re-impresión. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

González Ortega, Nelson (2011): "Fronteras del relato" *El hablador* de Mario Vargas Llosa ¿novela o reporte etnográfico? En *Mitologías hoy* n° 3, pp., 35-45

Gow, Rosalind [y] Bernabé, Condori. (1976). *Kay Pacha*. Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.

Greslou [et al]. (1991). *Cultura andina agrocéntrica*. Lima: PRATEC.

Guaman Poma de Ayala, Felipe. (1980) *El primer nueva corónica y buen gobierno*. México: Siglo XXI.

Gushikén, José. (1977). *El violín de Isua. Biografía de un intérprete de música folklórica*. Seminario de Historia Rural Andina UNMSM.

Grillo, María Teresa (2006). "Discursos de la nación escindida. Una aproximación al testimonio en el Perú Gregorio Condori Mamani. Autobiografía y Huilca: habla un campesino peruano". Tesis para optar el grado de Magister. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Grillo Fernández, Eduardo (1991). "La religiosidad en las culturas andina y occidental moderna". En *Cultura andina agrocéntrica*. Greslou et al. Lima: PRATEC: 11-48.

Gutiérrez, Miguel (1988). *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Séptimo Ensayo.

Gruzinski, Serge (2000). *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós.

Hernández, Harold. (2005). "Las representaciones de la fauna en la sociedad andina –a propósito de la exposición Bestiario de los Andes" en *Revista de Antropología* n° 3, pp. 283-289.

Huaman, Miguel Angel. *Poesía y utopía andina*. Lima, Desco, 1988.

Huarag Álvarez, Eduardo (2011). *La cultura oral en la narrativa hispanoamericana*. Lima: Editorial San Marcos.

Huaytán, Eduardo. (2009^a). "El testimonio sur-andino: reformulación de la representación de la narrativa indigenista". Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Literatura. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

_____ (2009b) "Mi verdad en la cárcel". Testimonio de Magaly Medina, <http://tintaexpresa.site90.net/2009/07/%E2%80%9Cmi-verdad-en-la-carcel%E2%80%9D-el-testimonio-de-magaly-medina/>

Husson, Jean-Philippe. "La poesía quechua prehispánica: sus reglas, sus categorías, sus temas...". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XIX, No. 37, Lima 1993.

Itier, César (1997). "El zorro del cielo. Un mito sobre el origen de las plantas cultivadas y los intercambios con el mundo sobrenatural". *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, 26 (3), pp. 307-346.

Iztueta, José (s/f). "Eleodoro Vargas Vicuña Ñahuin" Revista s/f.

Jara, René [y] Vidal, Hernán (Editores) (1986) *Testimonio y Literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

Jeffrey, Alexander. (2011). «Trauma cultural e identidad colectiva» en Francisco A. Ortega Martínez editor, *Trauma cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, Bogotá, Centro de Estudios Sociales – CES, pp. 125-163.

Jelin, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI/Social ScienceResearch Council.

Jöerguer Weirauch, Gisela (1999). "Oralidad y escritura en las tres traducciones principales del castellano del manuscrito quechua del siglo XVII de Huarochirí". Lima: Tesis para optar el grado académico de Doctor en Literatura peruana y latinoamericana. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Landeo Muñoz, Pablo Andrés. (2010). "Categorías andinas para una aproximación al willakuy. Umallanchiki kaqkuna. (Seres imaginarios del mundo andino)". Tesis para optar el grado de Magister en Literatura. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Larrú Salazar, Manuel. (2013). "Voz y letra en conflicto. Algunos problemas de traducibilidad intercultural". En: *Ínsula Barataria*. Revista de Literatura y Cultura. Año II, No. 14, Lima, julio de 2013, pp. 11-31.

_____ (2010). "De una visión indigenista a una visión andina en la obra de José María Arguedas" en *Contextos* No. 1, diciembre de 2010. Revista del Departamento de Literatura. UNMSM, Lima.

_____ (2009). "Oralidad y representación: la otra voz en la narrativa de Ciro Alegría", en *Letras*, Vol. 80, N° 115, pp. 47 – 62.

_____. (1998). "El tránsito cultural en la poesía de Arguedas", en *Revista Escritura y Pensamiento*, N°2. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas, UNMSM.

_____ (1995). *Territorios de la palabra: una aproximación al discurso andino*. Tesis para optar título de licenciado en Literatura. Lima: UNMSM, 1995.

Larrú Salazar, Manuel y Viera Mendoza, Sara. (2011). "Animales del aire de la tierra y del subsuelo en la obra de J. M. Arguedas". *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. 52), 2011, pp. 91-122.

_____ (2014) "El andar de las palabras. Poesía y mito en la obra de Vargas Vicuña". *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. 54), 2014, pp. 155-184.

Lienhard Martín (1992). *La voz y su huella*. Lima: Editorial Horizonte.

_____. (1990). *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.

_____. (1981). *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Tarea.

López Baralt, Mercedes. (1987). *El retorno del inca rey. Mito y profecía en el mundo andino*. La Paz: Hisbol.

López Maguiña, Santiago. (1995). "Inca vs. Auca. Humanidad y barbarie en la primera parte de los Comentarios reales de los Incas" en *Memorias de las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, Jalla, La paz 1993*. La paz: Plural, pp-439-444.

Manheim, Bruce (1999): "Hacia una mitografía andina". En *Tradición oral andina y amazónica*. Juan Carlos Godenzzi (Comp.) Cusco: Centro Bartolomé de las Casas. pp. 47-79.

Marcone, Jorge (1997). *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y reinscripción del discurso oral*. Lima: PUCP.

Marín, Gladys (1973). *La experiencia americana en José María Arguedas*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

Meneses, Teodoro. (1951). "Usca Paucar. Drama quechua del siglo XVIII" en *Documenta*, Año II, N° 1, (1949-1950).

Mignolo, Walter (2003): *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.

Montes Ruiz, Fernando. (1999). *La Máscara de Piedra. Simbolismo y personalidad aymaras en la historia*. La Paz: Quipus.

Montoya, Rodrigo (1987). *La cultura quechua hoy*. Lima: Hueso Húmero.

Morote Best, Efraín. (1988). *Aldeas Sumergidas*. Cusco, CBC.

Mozombite Campoverde, Luis (2011). "La comunidad primitiva y su discurso en *El hablador* en Mario Vargas Llosa y la crítica peruana. Miguel Ángel Rodríguez Rea (editor). Lima: Editorial Universitaria, 181-194).

Narváez Vargas, Alfredo (2004). "Cabeza y cola: expresión de dualidad, religiosidad y poder en los andes. En Hiroyasu tomoeda et. al. *Entre Dios y el diablo. Magia y poder en la costa norte del Perú*. Lima: IFEA, pp. 27-68.

Navarrete, Federico. (2004). "¿Dónde queda el pasado? Reflexiones sobre los cronotopos históricos" en *El historiador frente a la historia. El tiempo en mesoamérica*. Miguel León Portilla et al. México: UNAM.

Nora, Pierre. (1984). "Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares" en www.uca.edu.sv/deptos/letras/.../pierre_nora.pdf

Noriega, Julio. (2012). *Caminan los apus*. Lima: Pakarina ediciones.

_____(1996) "El migrante como sujeto poético en la poesía quechua moderna del Perú". *Revista del CE.LE.HIS*. 5, 6-7-8: 487-498.

Ong, Walter (2009): *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

_____. (1987): *Oralidad y escritura. La tecnología de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Orihuela Espinoza, Carlos (1997). "La estructura del cuento de Vargas Vicuña" en *La Casa de Cartón de OXY*. II Epoca Número: 13.

Ortiz Rescaniere, Alejandro. (2001). "La aldea como parábola del mundo". *Anthropologica*, 19, pp. 424-434.

_____. (1991). "Matrimonio y cambio cósmico: Huatyacuri" en *Anthropologica* 4: 53-72.

_____. (1980). *Huarocharí 400 años después*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ortomann, Dorothea. (2002). *Ciencias de la religión en el Perú*. Lima: Fondo editorial de la UNMSM.

Ovidi Carbonell (1997) *Traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Pacheco, Carlos. *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: Ediciones La casa de Bello.

Pariona Icochea, Tania. (2011). *El sujeto andino de poder en el testimonio de la partera Marcelina Nuñez*. Lima: Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Literatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Perroud, Clemente (1970). *Diccionario castellano-kechwa, kewcha castellano*. Lima: Seminario San Alfonso Padres Redentoristas.

Portugal, José Alberto (2007): *Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado*. Lima: Fondo editorial de la PUCP.

Prado Alvarado, Agustín. "Lo sagrado y lo profano en *El hablador*" en *Mitologías hoy* Vol 2 (2011), pp., 32-41.

Quiroz, Víctor. (2005). "Cosmovisión agrocentrica en la aparición del Señor de Muruhuay, relato de tradición oral andina" en *Escritura y Pensamiento* año VIII, N° 16, pp. 195-202.

Quiso, Víctor (1994). "Kayuni yapu. Crianza de alpacas y llamas en la comunidad de Ajanani Wajra K'ucho Puno" en *Crianza andina de la chacra*. Grillo et al. Lima: PRACTEC, pp. 233-314.

Rama, Ángel.(1987).*Transculturación narrativa en America Latina*. Mexico: Siglo veintiuno editores.

Reginaldo, Olivia. (2010). Yanantin. "Dualidad en la serie de relatos orales andinos sobre animales enamorados". Tesis. Lima: UNMSM.

Rengifo, Grimaldo (1991): «El saber en la cultura andina y en occidente moderno». En *Cultura andina agrocentrica*. Greslou et al. Lima: PRATEC.

Rostworowsky, María (2000). *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. 2da. edición. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000.

Rowe, William. (1996). *Ensayos Arguedianos*. Lima: Fondo editorial de la UNMSM.

_____. (1979). *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: INC.

Sánchez Garrafa, Rodolfo (2006). "Apus de los Cuatro Suyos: construcción del mundo en los ciclos mitológicos de las deidades montaña". Tesis doctoral. Lima: UNMSM.

Searle, Jhon. (1994). *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Planeta Agostini.

Sierra, Vladimir (2002). *Heterogeneidad estructural. Lectura sociológica de José María Arguedas y Jorge Icaza*. Diss. Freie Universität Berlin. Revisado el 8 de junio de 2011. www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/.../FUDISS.../00_Titulo.pdf

Souffez, Marie-France. (1985). "El simbolismo del piojo en el mundo andino. Boceto filológico". *Anthropológica*, 4, pp. 171-202.

Spivak, Gayatri (1999): "¿Puede el subalterno hablar?". *Orbis Tertius* 32: 187-235.

Turner, Víctor. (1973) *Simbolismo y ritual*. Lima: PUCP.

Urbano, Henrique. (1976). "Lenguaje y gesto ritual en el Sur andino" en: *Allapanchis* N°9. Cusco: IPA.

Ulfe, María Eugenia. (2011). *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: Fondo editorial PUCP, 2011.

Yúdice, George (1992): "Testimonio y concientización". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* No. 36: 211-232. Lima.

Valverde Cárdenas, Clarivel (2014). *La voz de la memoria. Una aproximación a "Cordillera negra"*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina y Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Valle Araujo, John. (2013). *Derroteros de la soledad: El wakcha en el relato andino de tradición oral*. Lima: Petróleos del Perú.

Vera León, Antonio (1992). "La transcripción testimonial" En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* N° 36. Lima: Latinoamericana editores.

Viera Mendoza, Sara. (2014). *Memoria, dialogía y simbolismo en la tradición oral de Pisco*. Tesis para optar el grado de Magister en Literatura con mención en Estudios Culturales. Lima: UNMSM.

_____. (2013). "Oralidad, simbolismo y mundo mítico en 'Orovilca'" en *Escritura y pensamiento* Vol. 16, Núm. 32, pp. 89-109.

_____. (2013). "Dulces voces del ande: Vigencia del manuscrito de Huarochiri" en *Uku Pacha* n° 17, pp. 119-132.

_____. (2012). *Entre la voz y el silencio. Las hijas de la diosa Kavillaca*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina y Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

_____. (2010). *Imaginario andino y representación femenina en el testimonio Hijas de Kavillaca*. Lima: Tesis para optar el título profesional de Licenciada en Literatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009.

Vilcapoma, José Carlos. (2010). *De bestiarios a la mitología andina. Insectos en metáfora cultural*. Lima: ANR.

Volek Emil (1992). "El hablador de Vargas Llosa. Del realismo mágico a la postmodernidad". En *Cuadernos hispanoamericanos*, 509: 95-102.

Watchel, Nathan. (1973). "La visión de los vencidos: La conquista española en el folklore indígena" en *Ideología mesiánica del mundo andino*. (Antología). Juan M. Ossio. Edición de Ignacio Pastor. Lima.

Zavaleta, Carlos Eduardo (2006). *Narradores peruanos de los 50*. Estudio y Antología. Lima: I.N.C.

Zevallos Aguilar, Juan (1995). "Literatura indígena y neoindigenismo". ¿Mistificaciones de la crítica académica limeña? En *Siete culebras*. Número 8.

Zuidema, Tom. (1989). *Reyes y guerreros. Ensayos de cultura andina*. Comp. Manuel Burga. Lima: Fomciencias, Grandes Estudios Andinos.

Zumthor, Paul (1991): *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Ed. Taurus.